

## MIĘDZY PRZEZROCZYSTOŚCIĄ A MOZAIKOWOŚCIĄ FILMOWEJ NARRACJI HISTORYCZNEJ. Przypadek *Fotoamatora* Dariusza Jabłońskiego

„[...] nie ma jednej historii, lecz są tylko minione wydarzenia związane z różnymi punktami widzenia, i złudzeniem jest myślenie, że może istnieć jakiś najwyższy, wszechobejmujący punkt widzenia mogący zawrzeć w sobie wszystkie inne [...]”<sup>1</sup>.

### WPROWADZENIE

Zanim przejdę do analizy *Fotoamatora*, na początku chciałbym poczynić kilka uwag natury metodologicznej. Stanley Fish z naciskiem podkreśla, że to wszystko, co staje się przedmiotem naszego zainteresowania, nie posiada jakiejś natury czy istoty usytuowanej w tym czymś, w taki sposób, że byłaby ona niezależna od tego, w jakim układzie odniesienia ów przedmiot się manifestuje w akcie percepcji. Według amerykańskiego badacza nic nie jawi się nam jako nie-zinterpretowane, źródłowo dane, gotowe, samoczynne i neutralnie obecne. Oznacza to, że każdy tekst kultury – w naszym przypadku jest to film dokumentalny – który poddajemy procedurom interpretacyjnym, nie ma jakiegoś gotowego, ukrytego znaczenia, zaprogramowanej tkwiącej w nim intencji, czyli czegoś, co z góry określałoby jego sens, który moglibyśmy zauważyć i odkryć. Podobnie do wszystkich innych elementów społecznego świata, tekst, w tym również filmowy, jest pochodny względem interpretacji<sup>2</sup>. Jak mi się wydaje, nie ma znaczenia, czy chodzi o interpretację będącą dyskursem pojęciowym czy obrazowym – audio-wizualnym. Dzieje się tak dlatego, że strategię interpretacyjną za każdym razem wybiera wspólnota interpretacyjna w procesie negocjacji i społecznej umowy

<sup>1</sup> Zob. G. Vattimo, *Spółczesność przejrzysta*, tłum. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 17.

<sup>2</sup> S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. A. Szahaj, Kraków 2002; A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004.

obowiązującej w określonym układzie odniesienia. W rezultacie nie ma takich interpretacji, które byłyby uniwersalnie, jednoznacznie, niezmiennie i niepodważalnie niewłaściwe bądź właściwe, trafne czy nietrafne, są jedynie interpretacje różne, albo inne, zarówno te wyrażane w języku pojęciowym, jak i w obrazach. Skoro się pojawiły, to znaczy, że zostały wytworzone i zaakceptowane przez jakąś społeczność interpretacyjną, jako użyteczne i właściwe w ramach określonej kulturowej gry interpretacyjnej<sup>3</sup>. Inna wspólnota interpretacyjna może uznać taką interpretację za nieudaną i powołać do życia alternatywną opowieść, taką, która będzie w zgodzie z przekonaniami i założeniami układu odniesienia, w ramach którego owa społeczność funkcjonuje.

Podzielając poglądy Fisha i innych konstruktywistów, chciałbym zaznaczyć, że wszystkie moje komentarze na temat filmu Dariusza Jabłońskiego pt. *Fotoamator* są próbą interpretacji tego obrazu, usytuowaną w pewnym społecznym układzie odniesienia, którego granice kreśli konstruktywistyczny model poznania<sup>4</sup>.

W związku z powyższym uważam, że historyczny film dokumentalny, konstruując historyczny świat możliwy w porządku logiki kultury audiowizualnej – a więc w kategoriach czegoś, co nie jest przeszłością – jawi się raczej jako kreator kulturowej czy społecznej ontologii, struktury świata, wytwarzanej za pośrednictwem ruchomych obrazów i filmowych środków wyrazu, czyli konstruuje ludzki porządek czasowy, przestrzenny, przedmiotowy, estetyczny, etyczny, emocjonalny, wyobrażeniowy, przedstawianego świata historycznego, zgodnie z regułami układu odniesienia, w ramach którego jest realizowany. Dokumentalny film historyczny, pomimo różnic, ma wiele wspólnego z konwencją filmu fabularnego, przez co może być charakteryzowany jako odmienna estetycznie forma narratywizacji i modelowania audiowizualnego doświadczenia historycznego. Jako dyskurs metaforyczny jest elastyczną formą myślenia o przeszłości i strategią rozumienia historii<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> A. Szahaj, *Zniewalająca*, s. 174.

<sup>4</sup> Zob. A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 1995; *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Kraków 2006; L. Fleck, *Style myślowe i fakty. Artykuły i świadectwa*, Warszawa 2007; N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, Warszawa 1997; P.L. Berger, T. Luckman, *Společne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983; A. Szahaj, *Zniewalająca*; G. Vattimo, *Společzeństwo*; T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa 2001; P.K. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, Warszawa 1996; H. Putnam, *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, Warszawa 1998; H. Putnam, *Pragmatyzm. Pytania otwarte*, Warszawa 1999; S. Fish, *Interpretacja*; N. Luhmann, *Systemy społeczne*, Kraków 2007; N. Luhmann, *The Reality of The Mass Media*, Stanford University Press, Stanford, California, 2000.

<sup>5</sup> Zob. P. Witek, *Historyczny film dokumentalny jako dyskurs metaforyczny*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008, s. 129-148. Zob. także: P. Witek, *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005. Na temat filmu dokumentalnego zobacz przede wszystkim: M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004; M. Renov, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2004.

\* \* \*

W moim przekonaniu *Fotoamator* Dariusza Jabłońskiego jest jednym z najciekawszych historycznych filmów dokumentalnych powstałych w Polsce na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Według Katarzyny Gawlik reżyser łamie konwencje tradycyjnego filmu dokumentalnego. Oznacza to, że „zdaje się mieć ambicje nie tyle, żeby mówić rzeczy nowe, ile, żeby mówić je w nowy sposób”<sup>6</sup>. Podążając za tą interesującą sugestią, spróbuję przyjrzeć się *Fotoamatorowi* z perspektywy tradycyjnego oraz niekonwencjonalnego filmu dokumentalnego. Zanim jednak to zrobię, przypomnę zasady, na których ufundowany jest tradycyjny historyczny film dokumentalny, bowiem to one w obrazie Jabłońskiego, jak sugeruje się w wielu komentarzach, mają być przekraczane i zastępowane innymi, alternatywnymi rozwiązaniami estetycznymi, które konstytuują nieklasyczny historyczny film dokumentalny. Zastanowię się zatem także nad tym, w jaki sposób oraz jaką historię opowiada nam w swoim (nieklasycznym?) filmie dokumentalnym Dariusz Jabłoński.

\* \* \*

Historyczny film dokumentalny tak zwanego głównego nurtu, jaki najczęściej możemy oglądać w telewizji (Discovery Historia, TVP Historia, ViaSat History), zbudowany jest na podstawie kilku zasad, tworzących swoistą ramę<sup>7</sup> konwencji historyczno-dokumentalnej.

1. W przypadku klasycznego filmowego dokumentu historycznego mamy do czynienia z linearną, trójczłonową, zobiektywizowaną, realistyczną i przezroczystą strukturą narracji (w postaci: początek, rozwinięcie, zakończenie), w którą wpisany jest ułożony chronologicznie ciąg przedstawianych w obrazach i komentarzach wydarzeń. Oznacza to, że dokumentalna filmowa narracja historyczna jest konstruowana na podstawie założeń takich jak: wewnętrzna koherencja – zrozumiałość i jednoznaczność; wiarygodność – realizm i względny obiektywizm; przezroczystość formalna – której skala proporcjonalnie implikuje mniejsze lub większe poczucie efektu wewnętrznej spójności i wiarygodności, względnie prawdziwości.

<sup>6</sup> K. Gawlik, *Za dużo czerwieni...*, „Jidele”, [www.jewish.org.pl/grudzien/recenzja.html](http://www.jewish.org.pl/grudzien/recenzja.html).

<sup>7</sup> Na temat pojęcia „ramy audiowizualnego dzieła” zob.: A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 81. „Z pojęciem ramy w tekście artystycznym spotykamy się w co najmniej czterech przypadkach: 1) Chodzić może o ramę pełniącą funkcję delimitacji początku i końca opowieści; 2) Akcent padać może na tzw. ramę kompozycyjną budującą konstrukcję opowiadania w opowiadaniu lub przedstawiania w przedstawieniu, albo też na odwrotność tej sytuacji – ramę narracyjną, ujawniającą się w wypadkach deziluzji, dekonspirowania rzekomej «realności» jakiegoś segmentu wewnątrz diegezy; 3) Pojęcie ramy szyfrować może skomplikowane kwestie związane z punktem widzenia zawartym w opowiadaniu; 4) Ramą może być wreszcie swoistość świata przedstawionego w tekście – świata opartego na zestawie konwencji i norm, które wymagają zrozumienia ich przez odbiorcę”.

2. Tradycyjny historyczny film dokumentalny zazwyczaj jest filmem montażowym. Oznacza to, że jest konstruowany opierając się na audialnych, audiowizualnych i wizualnych materiałach archiwalnych z epoki, o której opowiada, a które stanowią jego główne tworzywo poddane procesowi narratywizacji.

3. W klasycznym filmowym dokumencie historycznym, obrazom archiwalnym (w zależności od okresu z jakiego pochodzą, mogą to być obrazy monochromatyczne i/lub kolorowe) towarzyszą obrazy współczesne (najczęściej kolorowe) w postaci występujących w filmie świadków wydarzeń, ekspertów – najczęściej historyków (tzw. gadające głowy); sfilmowanych dokumentów i artefaktów niefilmowych; sfilmowanych współczesnych lokalizacji historycznych miejsc, gdzie rozgrywała się akcja opowiadanej historii; animacji (np. map) pokazujących lokalizacje i zmiany akcji w czasie i przestrzeni; inscenizacji będących rekonstrukcjami obrazów zdarzeń z przeszłości; oraz współczesny komentarz lektora spoza kadru, będący głosem historii.

4. Audiowizualne i wizualne materiały źródłowe w postaci fotografii, filmów, programów telewizyjnych, wraz z archiwaliai niefilmowymi w postaci drukowanych i pisanych ręcznie dokumentów, prasy, pamiętników itd., zostają podporządkowane strategiom uhistorycznionej filmowej narratywizacji. Polega to na tym, że na przykład źródła audiowizualne niejednokrotnie pokazywane są w zwolnionym tempie, czasem możemy oglądać zatrzymane w stop-klatce fragmenty archiwalnego filmu i skoncentrować się na zbliżeniu ludzkiej twarzy, jakiegoś miejsca, napisu. Często ważne detale w kadrze są przez twórców filmu wyróżniane bądź przez podświetlenie szczegółu, bądź zaciemnienie części kadru, zbliżenia i oddalenia, ruchy kamery, w celu wyróżnienia interesującego fragmentu historycznego świata przedstawionego. Zabiegi takie dodatkowo dynamizują statyczne obrazy fotograficzne. Inne, niefilmowe materiały źródłowe, artefakty, takie jak zabytki kultury materialnej, druki, rękopisy, gazety, również poddawane są procesowi wizualizacji i narratywizacji, w konsekwencji czego niektóre istotne ich fragmenty również są wyróżnione wizualnie bądź też odczytywane przez lektora, czasem w oryginalnym brzmieniu językowym.

5. Narracja często prowadzona jest w splocie dwóch porządków czasowych: czas przeszłości – audiowizualnych i/lub innych źródeł historycznych, oraz filmowy czas teraźniejszy – obrazów teraźniejszości: żyjących świadków zdarzeń, ekspertów, współczesnych obrazów historycznych miejsc, inscenizacji, animacji, historycznego komentarza spoza kadru, który to spłot Robert A. Rosenstone określa mianem wizualnego czasu nostalgicznego<sup>8</sup>. W klasycznym historycznym filmie

<sup>8</sup> R.A. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, Longman Publishing Group 2006, s. 16-17. Efekt jest taki, że to, co stare – artefakty historyczne – zdjęcia, filmy, muzyka, nacechowane upływem czasu, zlewa się z tym, co współczesne, niezniszczone, zdefiniowane przez nowe technologie widzialności, w nostalgiczny dyskurs, dając w efekcie poczucie odmienności, strukturalnego i estetycznego niedopasowania kulturowego świata oglądanego na dawnych zdjęciach i filmach, w konfrontacji ze

dokumentalnym przejścia montażowe pomiędzy strefami czasowymi i przestrzennymi są często czytelne i niepozostawiające wątpliwości, czy oglądany obraz to określona lokalizacja przestrzenna „teraz czy wtedy”.

6. W historycznym filmie dokumentalnym najczęściej spotykamy się z montażem sekwencyjnym i kumulacyjnym, respektującym wymóg rytmu montażowego podporządkowanego określonej historycznej chronologii, co oznacza, że jakaś sekwencja filmowa, scena, ujęcie – przyporządkowana jest określonej sekwencji komentarza lektora, który historycznie i narracyjnie spaja sekwencje audiowizualne, co ma ułatwiać i sprzyjać rozumieniu filmowego przekazu historycznego.

7. Tradycyjny filmowy dokument historyczny nie unika hybrydyzacji, a więc sięgania do strategii i środków wyrazu charakterystycznych dla niedokumentalnych form filmowych oraz nie-filmowych mediów i technologii komunikacyjnych, które wykorzystuje do opowiadania historii. Hybrydyzacja manifestująca się w postaci intermedialności i intertekstualności jest jedną z konstytutywnych cech historycznego dokumentu montażowego, na podstawie której zostaje on wytworzony. Intermedialny i intertekstualny charakter historycznego filmu dokumentalnego, jako konstytutywny element konwencji dokumentalnej, której jest podporządkowany, jawi się jako częściowo jawny i jednocześnie przezroczysty element strukturalny i formalny filmu. Intermedialność i intertekstualność jest funkcjonalna w stosunku do dokumentalizmu filmu, co oznacza, że konwencja dokumentalna, będąc gwarantem efektu zobiektywizowanego filmowego i historycznego realizmu, unieważnia konstruktywistyczny charakter intermedialności i intertekstualności, a tym samym fikcyjny wymiar całego filmu i opowiadanej w nim historii<sup>9</sup>.

---

światem konstruowanym przez współczesne audiowizualne media. Stare i podniszczone obrazy wrzucone w wir nowych audiowizualnych technologii produkujących własne obrazy, skąpane w nieznanej im estetyce, dając poczucie historycznej straty, a w konsekwencji poczucie nostalgii za światem, który odszedł, umożliwiają jednocześnie uświadomienie sobie tego, co zysaliśmy. Według Rosenstone'a jest to podstawowa różnica, która odróżnia dokument od przezroczystych filmów fabularnych, które – próbując skrócić czy zniwelować dystans pomiędzy teraz a wtedy i uśpić nasze krytyczne myślenie o tym, co oglądamy – niejako z zasady konstruują historyczne światy możliwe w wizualnym czasie teraźniejszym, co oznacza, że oglądając je, stajemy się „świadkami” dziejących się „aktualnie” na ekranie wydarzeń.

<sup>9</sup> Nie oznacza to, że w przypadku klasycznego historycznego filmu dokumentalnego nie zdarzają się przypadki mniej lub bardziej uświadamianych, zamierzonych i/lub niechcianych oraz ukrywanych intertekstualnych i intermedialnych odniesień. Bywa, że w bardziej jawny lub ukryty sposób, tradycyjny film dokumentalny posługuje się cytatami, quasi-cytatami, aluzjami i odniesieniami do innych obrazów i poetyk filmowych, telewizyjnych czy multimedialnych, zapożyczając i wykorzystując np. fragmenty tych dzieł, bądź rozwiązania formalne i realizacyjne, za pośrednictwem których buduje współczesny, zazwyczaj wielowymiarowy wizualny kontekst. W takim przypadku stare, podniszczone obrazy z przeszłości wchodzi w interakcję ze sobą nawzajem i z tym, co nowe, co – w zależności od układu odniesienia – ujawnia i podkreśla konstruktywistyczny, a osłabia realistyczny i dokumentalny charakter filmu dokumentalnego i opowiadanej w nim historii, lub sprawiając, że sprzężenia typu

8. W klasycznym filmie dokumentalnym o przeszłości, oprócz samej konwencji dokumentalnej wymagającej użycia w filmie autentycznych materiałów archiwalnych, co pozwala wytworzyć efekt wiarygodności i realizmu historycznego, dodatkowo wykorzystuje się procedury obiektywizowania i uwiarygodniania narracji na wzór tych, jakie stosuje się w naukowych opracowaniach historycznych. Przede wszystkim są to: sprawdzanie i krytyka materiałów źródłowych oraz świadków występujących w filmie, powściągliwość w komentarzu werbalnym i wizualnym, unikanie osobistego zaangażowania po którejkolwiek ze stron prezentowanej historii – tak zwana narracja bezosobowa, odwołanie się do autorytetu nauki historycznej w komentarzu werbalnym, zaproszenie do udziału w realizacji filmu zawodowych historyków w charakterze konsultantów.

9. Przedmiotem zainteresowania tradycyjnego historycznego dokumentu filmowego jest przeszła „rzeczywistość”, którą w filmie próbuje się w realistyczny sposób „zrekonstruować”. Problematyka dokumentalnych filmów historycznych koncentruje się najczęściej na wielkich wydarzeniach, instytucjach, organizacjach i postaciach znanych historii. Czasem też bohaterami filmowych opowieści dokumentalnych są zwykli ludzie, wybrani przez twórców ze względu na to, że na przykład byli nielicznymi świadkami jakichś historycznych zdarzeń, współpracownikami znanych postaci historycznych bądź członkami organizacji czy pracownikami instytucji, o których film opowiada.

10. Celem klasycznego historycznego filmu dokumentalnego jest dostarczenie zainteresowanym widzom (miłośnikom kina i historii) określonego rodzaju wiarygodnej, czyli mniej lub bardziej zgodnej z ustaleniami historiografii, wiedzy o jakimś fragmencie przeszłości, wyrażanej za pośrednictwem audiowizualnych środków ekspresji w taki sposób, aby obraz przeszłości w filmie był realistyczny, przekonujący, wiarygodny, zrozumiały i interesujący.

Podsumowując można powiedzieć, odwołując się do retoryki Mirosława Przyłipiaka, że klasyczny historyczny film dokumentalny ma własny „dokumentalny styl zerowy”. Przyłipiak stosuje kategorię stylu zerowego do filmu fabularnego. Według niego ze stylem zerowym w kinie mamy do czynienia wówczas, gdy struktury estetyczne i formalne filmu osiągają poziom zerowy, to znaczy kiedy stają się niewidoczne, co powoduje, że widz, podczas oglądania takiego obrazu, koncentruje się na fabule, przedstawianych postaciach, zdarzeniach. Jest to rodzaj filmowej mowy codziennej, która ukrywając warstwę formalną, uwypukla tym samym treść, czyli to, o czym film opowiada<sup>10</sup>. Treść i forma filmu są nierozłączne i wobec siebie komplementarne w taki sposób, że im mniej widoczna jest formalna struktura filmu, tym bardziej „rzeczywisty” staje się obraz ekranowej „rzeczywistości”, i na odwrót, im bardziej jawna jest formalna struktura filmu,

„inter-” stają się przezroczyste ale nie niewidoczne, wykorzystuje je do wzmocnienia poczucia efektu historycznego realizmu w trakcie aktualizacji obrazu.

<sup>10</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

tym mniej „rzeczywista” jest ekranowa „rzeczywistość”. Innymi słowy, styl zerowy, jako strategia ukrywania formy filmowej opowieści, pozwala osiągnąć na ekranie tak zwany efekt rzeczywistości, o którym w jednym ze swoich tekstów pisał Roland Barthes<sup>11</sup>.

Z podobnym mechanizmem, jak ten scharakteryzowany powyżej, mamy do czynienia w przypadku klasycznego historycznego filmu dokumentalnego. Również tu warstwa formalna historycznego dokumentu filmowego jest niejako podporządkowana celowi, którym jest wrażenie „efektu rzeczywistości” w procesie aktualizacji obrazu. Innymi słowy, ze stylem zerowym w dokumentalnym filmie historycznym mamy do czynienia wówczas, gdy rozwiązania formalne i narracyjne stają się dla widza przezroczyste, ale nie niewidoczne, co skutkuje tym, że widz, oglądając film, koncentruje się nie tyle na filmie jako opowieści o przeszłości, co raczej na tak zwanej rzeczywistości historycznej, która uobecnia się na ekranie. Dzieje się tak wtedy, gdy to, co widzi na ekranie, jest zgodne z jego doświadczeniem historycznym: linearnego czasu historycznego, zmienności i przemijalności wydarzeń w czasie, chronologii, związków przyczynowo-skutkowych; kiedy to, co na ekranie jawi się jako przeszłość, różni się od tego, co postrzega jako teraźniejszość, kiedy obrazy archiwalne różnią się od obrazów „rekonstrukcji” itd. W przypadku filmowego dokumentu historycznego zerowość stylu jest związana z jego dokumentalnością jako konwencją, która niejako z definicji powinna być/jest jednocześnie kreatorem ekranowego „efektu rzeczywistości” i „efektu historyczności”. Oznacza to, że ze stylem zerowym historycznego filmu dokumentalnego mamy do czynienia za każdym razem w nieco paradoksalny sposób, kiedy warstwa formalna filmu, a więc rozwiązania narracyjne i estetyczne, która manifestuje i konstytuuje konwencję dokumentalną, ujawnia ową konwencję, czyniąc ją jednocześnie przezroczystą. Mówiąc jeszcze inaczej – styl zerowy historycznego filmu dokumentalnego to taki styl konwencji dokumentalnej, który utrzymuje we względnej równowadze napięcie pomiędzy jawnością a przezroczystością rozwiązań formalnych, co – z jednej strony – pozwala zachować jawnej konwencji dokumentalnej funkcję gwaranta wiarygodności i autentyczności przedstawianych na ekranie wydarzeń historycznych, natomiast z drugiej – pozwala ukryć ją na tyle, że widz, oglądając film, odnosi wrażenie, że to jakaś „historyczna realność” przemawia do niego z ekranu, a ekran gra rolę okna będącego szczeliną, które daje wgląd w przeszłość. W takim jak scharakteryzowany powyżej, układzie odniesienia, klasyczny dokumentalny film historyczny odgrywa rolę ontologicznej audiowizualnej metafory historyograficznej<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> R. Barthes, *Dyskurs historii*, tłum. K. Jarosz, „Er(r)go” 2002, nr 3, s. 108.

<sup>12</sup> Zob. P. Witek, *Historyczny film dokumentalny jako „kino stylu zerowego”*, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010, s. 33-38.

Zdefiniowany w tym wątku – jako klasyczny – historyczny film dokumentalny, będzie punktem odniesienia do refleksji nad *Fotoamatorem* Dariusza Jabłońskiego, jako nieklasycznym filmowym dokumentem historycznym.

## *FOTOAMATOR* JAKO KLASYCZNY FILMOWY DOKUMENT HISTORYCZNY

Przyglądając się obrazowi Jabłońskiego nietrudno spostrzec, że jest on pewnym intelektualnym wyzwaniem dla każdego potencjalnego widza, który usiłuje podać film procesowi interakcji interpretacyjnej. Dzieje się tak z wielu powodów.

Wiele przemawia za tym, aby uznać ten film za tradycyjną dokumentalną opowieść historyczną o zbrodni ludobójstwa społeczności żydowskiej, jakiej dopuścili się Niemcy podczas II wojny światowej na okupowanych terenach Polski. Wydaje się, że film w realistyczny sposób przedstawia historię łódzkiego getta, traumy mieszkającej i pracującej w nim ludności żydowskiej oraz tego, jak była ona traktowana przez okupantów. Reżyser w dość tradycyjny sposób próbuje przybliżyć widzom horror, marność i dramatyzm codziennej egzystencji w łódzkiej dzielnicy zamkniętej. Aby opowiedzieć tragiczną historię, wykorzystuje tradycyjną strukturę narracyjną, z początkiem (powstanie getta), rozwinięciem (życie w getcie) i zakończeniem (likwidacja getta). Respektuje przy tym trójjasade realizmu dokumentalnego – wewnętrznej spójności, wiarygodności i przezroczystości formalnej – charakterystyczną dla klasycznej konwencji dokumentalnej. Podobnie do większości tradycyjnych dokumentalnych filmów historycznych, *Fotoamator* został zrealizowany na bazie zachowanych z przeszłości materiałów źródłowych. Obraz Jabłońskiego mieści się w kategorii tak zwanych filmów ikonicznych<sup>13</sup>, głównym bowiem tworzywem jego narracji są archiwalne kolorowe fotografie łódzkiego getta, wykonane przez niemieckiego księgowego Waltera Geneweina. W filmie pojawiają się również niefilmowe i niefotograficzne materiały archiwalne. Występuje w nim świadek przedstawianych na ekranie wydarzeń, były mieszkaniec łódzkiego getta, ocalały z Zagłady lekarz – Arnold Mostowicz. Na ekranie możemy także oglądać współczesne obrazy historycznych fragmentów miasta, które w przeszłości wchodziły w obszar getta. Nie zobaczymy w nim natomiast historyków, nie usłyszymy też wszechwiedzącego, obiektywizującego historycznego komentara, wygłaszanego przez lektora spoza kadru, który spajałby oglądane obrazy i słyszane wypowiedzi w pewną historyczno-narracyjną całość.

Dramaturgiczną osią narracji historycznej w filmie jest skonfrontowanie ze sobą znalezionych w jednym z wiedeńskich antykwariatów barwnych fotografii i slajdów łódzkiego getta, wykonanych przez nazistowskiego biurokratę Waltera Geneweina (który w getcie pełnił funkcję księgowego), ze wspomnieniami oca-

<sup>13</sup> M. Jazdon, *Fotografie w roli głównej. O polskim filmie ikonograficznym ze zdjęć*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55 (114-115).



łałego z Zagłady Arnolda Mostowicza oraz z zachowanymi niefilmowymi dokumentami archiwalnymi. Na fotografiach zrobionych przez austriackiego urzędnika możemy zobaczyć samego ich autora, żołnierzy i urzędników niemieckich, a także łódzkie getto, które jawi się na nich jako kolorowe, tętniące życiem miasteczko. Rodzajowe, barwne scenki przedstawiają uśmiechnięte, często wyglądające na bez troskie dzieci, kobiety i mężczyzn spacerujących po ulicach i placach, zatłoczone perony, robotników pracujących w warsztatach i sortowniach odzieży. Nie ma w tym kolorowym obrazie getta najmniejszego śladu zbrodni i tragedii, jaka dotknęła społeczność żydowską podczas wojny. Z tym niemal sielankowym, kolorowym obrazem życia w getcie mocno kontrastują filmowane w czarno-białej tonacji sceny wspominającego swoje doświadczenia z przeszłości Arnolda Mostowicza. Mostowicz, oglądając z niedowierzaniem zdjęcia Geneweina, opowiada o życiu w getcie ze współczesnej perspektywy. Przedstawia je jako potworne miejsce prześladowań i upodlenia, ciężkiej pracy, osobistych dramatów ludzi tam mieszkających, którzy musieli wydawać na śmierć swoich krewnych, w tym dzieci; upadku wartości, wszechobecnego głodu, brudu i chorób, permanentnego strachu i cierpienia, a w końcu totalnej zagłady. Jest pod wielkim wrażeniem kolorowych zdjęć Geneweina, na których nie rozpoznaje getta w którym mieszkał, żył i doświadczał katastrofy. Między fotografie Geneweina a dramatyczne wspomnienia Mostowicza reżyser wplótł wspomniane wcześniej relacje, pochodzące z wielu innych niefilmowych i niefotograficznych dokumentów źródłowych, oraz obrazy współczesnej Łodzi. Jeśli chodzi o dokumenty – z jednej strony są to wytwory niemieckiej biurokracji: urzędowe pisma, druki, raporty, sprawozdania, statystyki i tabele; z drugiej – prywatne wspomnienia, zapiski i korespondencja katów i ich ofiar, na podstawie których Jabłoński, oprócz dramatu zagłady mieszkańców łódzkiej dzielnicy zamkniętej, przedstawia nam getto jako przynoszące ogromne dochody przedsiębiorstwo, w którym Genewein, prowadząc udane interesy, doceniany przez przełożonych, rozwijał swoją zawodową karierę oraz fotograficzną pasję. Dramaturgii przedstawianej historii dopełnia zderzenie współczesnych, filmowanych w tonacji czarno-białej, obrazów pustych ulic i podwórek współczesnej Łodzi, z kolorowymi obrazami „tych samych” wypełnionych ludźmi miejsc, oglądanych na archiwalnych fotografiach Geneweina.

W konsekwencji zastosowanej przez reżysera strategii konstruowania narracji otrzymujemy wielowymiarowy i wieloznaczny historyczny obraz, utkany z kilku mniej lub bardziej równoległych bądź wzajemnie się wykluczających wątków, osnutych, jak trafnie zauważa Katarzyna Gawlik, wokół jednego miejsca, jakim jest łódzkie getto. „Každy z tych wątków ukazuje inny punkt widzenia, inny sposób postrzegania tej samej rzeczywistości. Nie bez znaczenia okazuje się fakt, czy patrzymy oczami lekarza, naczelnika getta, księgowego, czy fotoamatora. Odmienne obraz wyłania się z raportów i statystyk, odmienne – z wypowiedzi Arnolda Mostowicza – jedyne żywego bohatera filmu. Zupełnie inaczej widzi-

my te same miejsca dziś”<sup>14</sup>. Ma to określone konsekwencje dla interakcji interpretacyjnej, jaką możemy podjąć w trakcie aktualizacji filmu.

Zastosowany przez reżysera zabieg konstrukcyjny wydaje się sugerować, że rezygnuje on ze specyficznej dla tradycyjnej konwencji historycznego dokumentu filmowego narracji obiektywizującej na rzecz narracji polifonicznej, dialogicznej i mozaikowej, charakterystycznej dla dyskursu postmodernistycznego<sup>15</sup>. Przekonanie takie mogą umacniać zastosowane przez reżysera rozwiązania narracyjne oraz filmowe środki wyrazu, które pozwalają na interpretację filmu Jabłońskiego w kategoriach dokumentu odwróconego. Przede wszystkim wykorzystanie gry kolorów, brak w filmie historyków ekspertów oraz tak zwanego wszechwiedzącego komentarza historycznego wygłaszanego przez lektora spoza kadru, który spajałby wszystkie współistniejące, korespondujące ze sobą oraz wzajemnie się wykluczające punkty widzenia i wątki filmu w jedną, spójną historyczno-narracyjną całość, osłabia poczucie efektu obcowania z klasycznym zobiektywizowanym dokumentalizmem historycznym.

Te same strategie jednak, jak się za chwilę przekonamy, mogą również konstytuować i wzmacniać efekt zobiektywizowanej i realistycznej narracji dokumentalnej. Dzieje się tak dlatego, że jedną z formuł uzyskiwania zadowalającego efektu zobiektywizowanej realistycznej narracji historycznej jest, jak twierdzą niektórzy badacze, procedura prezentowania możliwie wszystkich dostępnych punktów widzenia na daną sprawę<sup>16</sup>. Mamy tu do czynienia z zastosowaniem teorii perspektywizmu historycznego, o której pisał w swoim eseju William H. Dray. Historia, według tej teorii, tak jak się wydarza, jest subiektywna. Oznacza to, że ludzie zdobywają doświadczenie o świecie w którym żyją i który kreują, z pewnego punktu widzenia, przeżywają swoje życie z własnej określonej perspektywy<sup>17</sup>. Jak powiada w jednym ze swoich tekstów Florian Znaniecki: „Czynność kucia podkowy istnieje tak, jak ją spełnia kowal oraz doświadcza on sam i inni, którzy ją obserwują. Czynność bicia dziecka przez matkę istnieje tak, jak ją spełnia matka oraz jak ją doświadcza matka i dziecko. [...] Kowal inaczej doświadcza kucia podkowy, niż ten, kto mu się przygląda; bicie dziecka zupełnie odmiennie jest doznawane przez dziecko, niż przez matkę”<sup>18</sup>. Konsekwencją powyższego jest to, że w każdą relację na temat świata przeżywanego, przedmiotów i faktów tego świata, wpisany jest współczynnik humanistyczny, na który składają się ludzkie działania i doświadczenia konstytuujące tak zwaną społeczną rzeczywistość.

<sup>14</sup> K. Gawlik, op. cit.

<sup>15</sup> Zob. np. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków (2000) 2008; M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000.

<sup>16</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka*, s. 61-62.

<sup>17</sup> W.H. Dray, *Punkt widzenia w historii*, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, RRR, Lublin 1991, s. 197.

<sup>18</sup> F. Znaniecki, *Socjologia wychowania*, Warszawa 1973, s. 28-36.

stość, albo obiektywną rzeczywistość humanistyczną, jakby powiedział Znaniecki. Świat przeżywany, zdarzenia i fakty, mają rozmaite właściwości w zależności od tego, z czyjego punktu widzenia są rozpatrywane i postrzegane. Rolą badacza jest dopełnienie i rozszerzenie jednych punktów widzenia – zapisów uwarunkowanego społecznie na płaszczyźnie obiektywnej rzeczywistości humanistycznej, indywidualnego doświadczenia poszczególnych podmiotów – przez wzięcie pod uwagę punktów widzenia innych podmiotów, nie wyłączając własnego punktu widzenia badacza. Dzięki takiemu zabiegowi jest on w stanie osiągnąć efekt zobiektywizowanej narracji historycznej, przy czym kategoria obiektywności nie jest tu kojarzona z pojęciem bezstronności, a raczej rozumie się ją w kategoriach *wszechstronności*.

Przyglądając się filmowi Jabłońskiego z perspektywy nakreślonej przez Znanieckiego, można uznać formę polifonicznej narracji, czyli skonfrontowanie ze sobą wielu różnych, czasem wzajemnie się potwierdzających, innym razem sprzecznych punktów widzenia, indywidualnych zapisów doświadczenia świata przeżywanego zarówno oprawców, jak i ich ofiar – za strategię uzyskania efektu jednolitej, wewnętrznie spójnej, zobiektywizowanej, wszechstronnej narracji historycznej. Z nieco innego metodologicznego punktu widzenia na teorię perspektywizmu historycznego, sformułowanego przez Blocha, który głosi, że nagromadzenie wielu punktów widzenia jest istotą historycznego obiektywizmu<sup>19</sup>, można również uznać, że polifoniczna struktura filmowej narracji historycznej, brak historycznego komentarza spoza kadru, w pewnym sensie pozwoliły reżyserowi schować się za źródłami, dzięki czemu udało mu się osiągnąć efekt tak zwanej narracji bezosobowej, a w nieco mocniejszej, bardziej naiwnej wersji, efekt źródeł mówiących za siebie, co również może skutkować podbudowaniem poczucia „efektu rzeczywistości” oglądanej na ekranie historii. W nakreślonym tu układzie odniesienia oznacza to, że polifoniczna struktura narracji, manifestując konstruktywistyczny i fikcyjny charakter opowiadanej w filmie historii, w równym stopniu może go ukrywać, uwypuklając jednocześnie „efekt rzeczywistości i wiarygodności” świata przedstawionego. Tak czy inaczej, zabieg zastosowany przez reżysera pozwala myśleć o *Fotoamatorze* jak o filmie zrealizowanym zgodnie z regułami klasycznego historycznego dokumentalizmu.

Polifoniczna konstrukcja narracji jawi się tu jako specyficzne narzędzie, którym reżyser posłużył się do weryfikacji wykorzystanego w filmie materiału źródłowego, stanowiącego główne tworzywo filmowej opowieści. Z jednej strony dochodzi w filmie do zderzenia autorytetu pamięci naocznego świadka i słowa mówionego z autorytetem obrazu fotograficznego; punktu widzenia ofiary, artykułowanego w słowach, z punktem widzenia okupanta uzbrojonego w aparat i prezentowanego w fotograficznych obrazach. Co innego pamięta i opowiada

<sup>19</sup> J.B. Bloch, *Reign of Elizabeth*, „Oxford University Press”, 1936, s. vi; za: W.H. Dray, *Punkt widzenia*, s. 196.

o getcie Mostowicz, co innego widać na zdjęciach zrobionych przez Geneweina. Dochodzi do sytuacji, w której, z jednej strony – słowna relacja świadka podważa wiarygodność fotografii, natomiast z drugiej – autorytet relacji fotograficznej, w sensie jaki temu pojęciu nadał Roland Barthes<sup>20</sup>, zdaje się podważać wiarygodność relacji słownej. W konfrontacji pomiędzy słowem i obrazem biorą również udział różne relacje i dokumenty pisane, które włączają w rozgrywającą się na ekranie dyskusję autorytet słowa drukowanego i pisanego. Urzędowe dokumenty, prywatna i służbowa korespondencja, zachowane zapiski nieżyjących świadków, raz korespondują z tym, co widzimy na slajdach Geneweina, przeciw relacji Mostowicza, innym razem potwierdzają relację świadka przeciw autorytetowi fotografii niemieckiego urzędnika. W to wszystko wmieszane są filmowe ujęcia współczesnej Łodzi, które jakby na przekór relacji Mostowicza, wydają się przyznawać rację fotografiom Geneweina, przy czym towarzyszący niektórym z nich głos lektora, który odczytuje fragmenty niemieckich dokumentów o konieczności rozwiązania kwestii żydowskiej, koresponduje z relacją ocalałego świadka. Wniosek jest taki, że użyta w filmie procedura konfrontacji materiałów źródłowych stanowi skuteczne narzędzie weryfikacji poszczególnych relacji. Pokazuje w jaki sposób oraz w którym miejscu materiały źródłowe, będące wytworem języka pojęciowego bądź technologii fotograficznej, w zależności od punktu widzenia, na przykład kata – zarządcy getta lub ofiary – przymusowego pracownika, uwypuklając pewne informacje – ukrywają inne, co znajduje swoje uzasadnienie w teorii perspektywizmu historycznego oraz koncepcji współczynnika humanistycznego.

Poddane w filmie krytycznej weryfikacji w procesie wzajemnej konfrontacji źródła historyczne stają się tym samym realistycznym alibi dla polifonicznej narracji Jabłońskiego, w sensie, jaki nadał temu pojęciu Jerzy Topolski. W jednej ze swoich prac poznański metodolog sformułował pogląd głoszący, że nawet jeśli narracja historyczna ma i zdradza swój konstruktywistyczny i fikcyjny charakter, to źródła, z których korzysta, pełnią funkcję jej realistycznego alibi. Dzieje się tak wtedy, gdy użyte przez historyka, poddane krytyce źródła, zawierają relacje o indywidualnych informacjach i faktach bazowych, to znaczy takie wypowiedzi, które w niewielkim stopniu są obciążone czy nasycone interpretacją świadka – autora źródła. Zdania artykułujące takie informacje są bliższe aktom obserwacji (na podstawie której są one formułowane), aniżeli zdania, w których większą rolę odgrywa interpretacja. Przykładami takich zdań i informacji bazowych mogą być następujące wypowiedzi: X urodził się w czasie  $T_1$ , a zmarł w czasie  $T_2$ ; cena artykułu A w Paryżu w roku 1788 wynosiła CCC. To tego typu zdania i informacje o faktach bazowych, będąc tworzywem narracji historycznych, zapewniają jej realistyczne alibi. Są, jak pisze Topolski, realistycznymi punktami, na których zawieszona zostaje utkana na różne sposoby tkanina narracji historycznej – wytwór

<sup>20</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

aktywności badawczej historyka. Może być ona utkana z elementów fikcyjnych, ale nie może być zawieszona na fikcyjnych punktach zaczepienia, bo wówczas przekroczyłaby granicę oddzielającą ją na przykład od fikcji artystycznej<sup>21</sup>.

Pozostając przy metaforze tkackiej, którą zaproponował Topolski, można powiedzieć, że upleciona przez reżysera z różnych wątków, polifoniczna tkanina filmowej narracji historycznej, która zdradza przez to swój konstruktywistyczny charakter, została rozwieszona na realistycznych punktach w postaci informacji bazowych, pojawiających się na ekranie w postaci sfilmowanych na różne sposoby wielu rodzajach źródeł, jakie wykorzystano w procesie realizacji filmu. Przede wszystkim są to znarratywizowane w obrazie informacje, pochodzące z drukowanych i pisanych źródeł urzędowych, czy też mniej lub bardziej prywatnych zapisków i korespondencji uczestników oraz świadków zdarzeń opowiadanej w filmie historii, dotyczące na przykład liczby zgonów ludności żydowskiej spowodowanych przez różne choroby, czy danych statystycznych na temat produkcji ilości wyprodukowanych w getcie różnego rodzaju towarów. Dobrym przykładem mogą być tu sceny, w których reżyser przedstawia przygotowane przez Genewina liczbowe zestawienia wyrobów: majtek, słomianych warkoczy, szelek, biustonoszy, kurtek, szczotek, spodenek, gorsetów itp. Takie, jak wspomniane wyżej, oraz wiele podobnych informacji bazowych, które są tworzywem filmowej narracji, stanowią zestaw realistycznych punktów, będących (realistycznym) alibi opowieści Jabłońskiego, a co za tym idzie, osłabiających jej konstruktywistyczny charakter zdradzany przez polifoniczną strukturę narracji.

W podobny sposób można spojrzeć również na główne tworzywo filmowej narracji, jakim są użyte przez reżysera fotografie Genewina. Również one mogą zostać potraktowane jako obrazy dokumentalne, zawierające pewien rodzaj informacji bazowych w nieco sparafrazowanym sensie tego pojęcia. Wykonanie takiego manewru interpretacyjnego wymaga odwołania się do koncepcji fotografii pojmowanej jako przekaz bez kodu, a więc bez interpretacji, zaproponowanej przez Rolanda Barthes'a<sup>22</sup>. Według tego teoretyka: „Niezależnie od tego, co ukazuje zdjęcie, i jak to czyni, jest ono zawsze niewidoczne: to nie zdjęcie widzimy”, lecz jego odniesienie<sup>23</sup>. Barthes jest przekonany, że fotografia jest niewidzialnym obrazem odnoszącym się do rzeczy, który pomija wszelkie formy fotograficzne. Oznacza to, że fotografia w nieskażony przez interpretację sposób, przedstawia to-co-było, które badacz definiuje, jako odniesienie fotograficzne, a więc istniejącą uprzednio wobec obrazu, przedstawioną w przezroczystym obrazie koniecznie realną materialność – minioną teraźniejszość, bez której nigdy nie byłoby zdjęcia.

<sup>21</sup> J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa 1996, s. 375-388.

<sup>22</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*.

<sup>23</sup> A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 243.

Fotografia jest dla Barthes'a poświadczeniem, że to, co na niej widać, naprawdę istniało, ma więc zdolność zaświadczenia o autentyczności/prawdziwości. Jak sam pisze: „Fotografia jest obojętna wobec wszelkich przekazników, nie musi wymyślać, sama z siebie jest poświadczeniem autentyczności”<sup>24</sup>. W konsekwencji fotografia, w przeciwieństwie do języka pojęciowego, który według filozofa, nie mogąc o sobie poświadczyć, nie może tym samym dać podobnej pewności, jaką ofiarowuje zdjęcie, posiada uprzywilejowaną wartość dokumentalną<sup>25</sup>. Jako taka „wręcza nam natychmiast te «realia», które stanowią właściwy materiał wiedzy etnologicznej”. Dostarcza zbioru cząstkowych informacji – wyglądów odniesienia fotograficznego, które za Topolskim moglibyśmy zdefiniować jako informacje bazowe. Fotografia poświadcza w tym ujęciu, że te miejsca, osoby i rzeczy tam były, i tak a tak wyglądały.

Spójrzanie na wykorzystane w filmie fotografie Geneweina z perspektywy nakreślonej przez Barthesa, pozwala na moment wziąć w nawias wpisany w nie współczynnik humanistyczny i nie zauważać zdjęć, to znaczy nie zwracać uwagi na sposób kadrowania, punkt widzenia z jakiego zostały wykonane oraz ich techniczną jakość, mówiąc inaczej – ekspresję. To z kolei pozwala częściowo uznać je za obrazy dokumentalne, zawierające określony rodzaj niezinterpretowanych, albo nieco słabiej – w bardzo małym stopniu nasyconych interpretacją – informacji bazowych, pokazujących Barthesowskie to-co-było. W takiej perspektywie kolorowe slajdy Geneweina poświadczają niezwykle istotną rzecz, mianowicie to, że oglądany na nich świat i żyjący w nim ludzie: Niemcy i Żydzi, kobiety, mężczyźni, dzieci, starcy – istnieli, co więcej, pokazują jak wyglądało miasto: ulice, podwórka, bramy i place, budynki i pomieszczenia, rzeczy codziennego użytku, narzędzia i warsztaty pracy; wreszcie jak wyglądali ludzie: zarówno oprawcy, jak i ich ofiary, jak się ubierali, czym się zajmowali. Tak postrzegane slajdy niemieckiego urzędnika dostarczają realistycznych punktów – c z ą s t k o w y c h b a z o w y c h i n f o r m a c j i na temat pewnego widzialnego spektrum przeszłego świata przeżywanego, na których oparł swoją narrację Dariusz Jabłoński. Są mocnym realistycznym alibi filmowej opowieści reżysera. Zaświadczają, że jest to opowieść o realnej przeszłości i rzeczywistości, która autentycznie istniała. Tylko tyle i aż tyle.

Zauważmy w tym miejscu, że w powyższej perspektywie interpretacyjnej, kiedy zawiesimy działanie współczynnika humanistycznego, fotografie Geneweina korespondują z relacją Arnolda Mostowicza, który mówi, że widzi na nich getto, choć nie jest to getto, które ma zachowane w pamięci. Obie wersje, potwierdzając się wzajemnie, jednocześnie potwierdzają autentyczne istnienie getta oraz mieszkających i pracujących w nim ludzi, choć każda z nich, z uwagi na współczynnik humanistyczny, czyni to na swój własny sposób. Niezgodność między

<sup>24</sup> R. Barthes, *Światło*, s. 145.

<sup>25</sup> Ibidem.

relacjami zachodzi na poziomie sposobu percepcji, doświadczania świata przeżywanego oraz techniki zapisu i komunikowania owego doświadczenia. Jabłoński pokazuje, iż mimo tego, że różne zapisy – w języku pojęciowym i fotograficznych obrazach – indywidualnego doświadczenia świata przeżywanego, utrwalone w zawodnej przecież pamięci żyjących świadków bądź zachowane w mechanicznie i chemicznie wytwarzanych obrazach fotograficznych, w pewnym układzie odniesienia mogą się wzajemnie wykluczać, ale nie muszą być wobec siebie absolutnie prawdziwe, albo fałszywe. Jest tak dlatego, że w zależności od kontekstu interpretacyjnego mogą się wzajemnie potwierdzać, a innym razem wykluczać.

Jak nietrudno się domyślić, kiedy zinterpretujemy użyte i pojawiające się w filmie niefilmowe i fotograficzne materiały źródłowe w kategoriach zdań i obrazów bazowych, będących nośnikami informacji bazowych skonfrontowanych z autorytetem relacji autentycznego naocznego świadka, które Jabłoński wydaje się zrećtnie wygrywać dla swoich celów – opowiedzenia nam prawdziwej historii o łódzkim getcie – wówczas filmowa narracja reżysera zyskuje na wiarygodności, co dodatkowo wzmacnia poczucie historycznego realizmu podczas aktualizacji obrazu.

Nie inaczej jest w przypadku innych formalnych rozwiązań konstrukcyjnych narracji zastosowanych przez reżysera. Pojawiające się w filmie archiwalia, dokumenty, fotografie, miejsca, ludzie, które konstytuują poszczególne wątki prezentowanej historii, również przedstawiono w klasyczny sposób, w zgodzie z wymogami tradycyjnego historycznego dokumentalizmu.

Fotografie zostały skadrowane na potrzeby filmowej narracji historycznej. Kadrowanie polega na komponowaniu obrazu w procesie jego wytwarzania bądź wycięciu z pierwotnego obrazu określonego jego fragmentu w celu uzyskania optymalnego dla widza kadru w obrazie wtórnym – na przykład fotografii w filmie. Kadrowanie decyduje o tym, w jaki sposób i jaki obraz danego obiektu wkomponowany jest w całość kadru, w przypadku filmu również w narrację, co ma znaczenie dla oglądającego film widza. Jabłoński, filmując barwne fotografie Genewina, kadruje je tak, aby udostępnić uprzywilejowany punkt widzenia oraz zwrócić uwagę oglądających na to, co w filmowanych obrazach ważne, interesujące, poruszające. Kamera wędruje po zdjęciach w sposób analityczny. Poszczególne ujęcia filmowe pokazują nam fotografie w planie ogólnym, aby następnie w montażu wewnątrzkadrowym, poprzez ruchy kamery – w górę, w dół, w bok, zbliżenia oraz oddalenia, również montaż cięty, skupić się na pojedynczych fragmentach obrazu, szczegółach świata przedstawionego – ludziach i częściach ich ciał: twarzach, oczach, nogach, rękach; przedmiotach codziennego użytku: ubraniach, butach, narzędziach pracy; topografii miejsc: ulic, placów, podwórek, budynków, zakładów pracy, mieszkań i biur wraz z ich wyposażeniem. Innym razem poszczególne sceny filmu rozpoczynają się od pokazania nam fragmentów obrazu fotograficznego i szczegółów świata przedstawionego, aby zakończyć się

ujęciem w planie ogólnym, na którym możemy zobaczyć całe zdjęcie, czasem nawet z charakterystyczną dla slajdów ramką, w którą zostało oprawione. W niektórych „fotograficznych passusach” filmu reżyser całkowicie rezygnuje z pokazania nam fotografii w planie ogólnym na rzecz zaprezentowania wybranych przez siebie części użytych obrazów, czego konsekwencją jest ukrycie przekaznika fotograficznego, a w rezultacie to, że nie jesteśmy pewni, czy oglądane ujęcia są poszczególnymi fragmentami tej samej – jednej, czy wielu różnych fotografii, co i tak nie ma specjalnego znaczenia, bo poszczególne elementy układają się w spójną filmowo narracyjną całość. Wspomniane wyżej wykadrowanie slajdów Geneweina pełni jeszcze jedną dodatkową funkcję, jaką jest ufilmowanie fotografii. Skutkuje to rozciągnięciem w czasie, a więc zdynamizowaniem i wprawieniem w ruch oraz udźwiękowieniem statycznych i niemych zazwyczaj obrazów. Ufilmowane fotografie, przedstawiające na przykład robotników w warsztatach, ludzi na ulicach i peronach itp., którym towarzyszą znane nam z codziennego doświadczenia odgłosy pracujących maszyn oraz hałaśliwe odgłosy ulicy, czy też kadrowane obrazy przedstawiające Chaima Rumkowskiego albo Waltera Geneweina, którym towarzyszy głos lektora czytającego ich zapiski, przez co jawią się oni jako sfilmowani w konwencji „gadających głów” świadkowie wydarzeń z przeszłości, powodują, iż mamy wrażenie, że na ekranie oglądamy nie tyle statyczne fotografie, co zachowane archiwalne fragmenty kronik filmowych z getta. Tak spreparowana fotografia odgrywa (symuluje?) w filmie Jabłońskiego rolę audiowizualnych materiałów archiwalnych z epoki i miejsca, które przedstawia. Nie powoduje to jednak utraty poczucia integralności świata przedstawionego i wewnętrznej spójności narracji, wręcz przeciwnie, zabieg jakiego użył reżyser wydaje się to poczucie wzmacniać.

Z podobnym chwytem mamy do czynienia w przypadku sposobu, w jaki wykorzystano i przedstawiono w filmie niefilmowe materiały źródłowe, na podstawie których konstruowano poszczególne wątki narracyjne – punkty widzenia katów i ich ofiar. One również zostały poddane tradycyjnemu procesowi ufilmowania i wykadrowania. Na ekranie oglądamy sfilmowane przeważnie w kolorze dokumenty, których jedne fragmenty zostają w szczególny sposób wyróżnione poprzez podświetlenie, inne zaś ukryte poprzez zaciemnienie części kadru. Kamera w dużym zbliżeniu wędruje po drukowanych dokumentach, tabelach i zestawieniach w taki sposób, jakby zachęcała do ich czytania zgodnie z naszymi nawykami czytelnictwa. W przypadku tabel i zestawień liczbowych mamy do czynienia z przesuwaniem się kamery od góry do dołu wzdłuż słupków i kolumn z danymi, w przypadku tekstów drukowanych kamera wędruje od strony lewej ku prawej, trzymając się drukowanych wierszy. Oglądanym obrazom niefilmowych dokumentów towarzyszy głos lektora, który odczytuje w oryginalnym brzmieniu językowym – niemieckim i jidysz – zawarte w ich fragmentach informacje. W tym przypadku również chodzi o dostarczenie widzowi jak najlepszego wglądu



w zachowane archiwalia oraz podkreślenie i wyróżnienie tego, co w nich ważne i istotne dla opowiadanej w filmie historii. Ten sam głos lektora czytającego rozkazy, liczby, korespondencję, zapiski katów i ofiar, towarzyszy również fotograficznym partiom filmu, stając się tym samym swoistym wewnątrz-filmowym komentarzem do zdjęć Geneweina. Również w tym przypadku mamy do czynienia z ufilmowaniem archiwalnych dokumentów pisanych i drukowanych, a niejako zwrótnie z upiśmiennieniem i oralizacją obrazu filmowego, dzięki czemu status tego, co w filmie jawi się jako mówione, pisane i drukowane, zostaje zrównany z tym, co wizualne. Zwizualizowany tekst i utekstowiony obraz stają się w filmie równorzędnymi, porównywalnymi dyskursami. Zabieg ten dodatkowo wzmacnia w oglądających widzach poczucie spójności narracji oraz integralności i realności świata przedstawionego, który jawi się w nim jako wielowymiarowy, zgodny z ich codziennym, życiowym doświadczeniem.

Postać jedyne go występującego w filmie świadka zdarzeń z przeszłości – Arnolda Mostowicza – również została sfilmowana i wykadrowana w charakterystyczny dla tradycyjnego dokumentu filmowego sposób, w konwencji „gadającej głowy”. Na ekranie oglądamy współczesne czarno-białe obrazy Mostowicza siedzącego w fotelu w swoim warszawskim mieszkaniu, który opowiada własne – często diametralnie różniące się od tego, co widzimy na fotografiach Geneweina – doświadczenia z czasów, kiedy był mieszkańcem łódzkiego getta. Z nielicznymi odstępstwami od tej zasady mamy do czynienia w niektórych, zwłaszcza początkowych, partiach filmu, przedstawiających ocalałego z Zagłady bohatera, spacerującego po ulicach współczesnej Łodzi (zdjęcia częściowo barwne, częściowo czarno-białe), przeglądającego w archiwum półki z dokumentami oraz oglądającego slajdy Geneweina (obrazy filmowane w kolorze). Obrazom tym towarzyszy komentarz samego Mostowicza, lub głos lektora czytającego niemieckie relacje z zachowanych dokumentów. Zabieg ten jest umotywowany dramaturgicznie – Mostowicz nie jest zwykłym świadkiem, jednym z wielu, przeciwnie – jest jednym z nielicznych, którzy ocaleli, i pełni w filmie rolę przewodnika po pamięci przeszłości, wokół którego zbiegają się wszystkie wątki narracji – i tak jak w poprzednich przypadkach, nie powoduje dekonstrukcji poczucia integralności świata przedstawionego oraz koherencji narracji, co pozwala myśleć o filmie w kategoriach klasycznego dokumentu historycznego.

Następnym elementem konstrukcyjnym struktury narracyjnej filmu są czarno-białe, prześwietlone bądź niedoświetlone, obrazy pustych często ulic i podwórzki współczesnej Łodzi, na których niekiedy możemy zobaczyć postać Mostowicza. Obrazom tym towarzyszy czasem komentarz lektora czytającego zachowane zapiski przewodniczącego Judenratu Chaima Rumkowskiego, bądź fragmenty innych urzędowych dokumentów. Omawiane tu obrazy Jabłońskiego, jak już o tym wspominałem, przedstawiają „te same” miejsca (ulice, place, podwórka, bramy, perony, budynki), które oglądamy i rozpoznajemy na kolorowych zdjęciach Ge-

newina. Reżyser w bardzo wielu przypadkach filmuje je z „tego samego” punktu widzenia, z którego zdjęcia wykonywał niemiecki urzędnik. Zestawia własne zdjęcia ze slajdami Geneweina używając miękkiego montażu, polegającego na łączeniu optycznym posługującym się w tym przypadku techniką powolnego przenikania. Zabieg ten, poprzez porównanie i dopasowanie do siebie w warstwie ikonicznej obrazów dwóch, filmowanych i fotografowanych z „jednego punktu widzenia”, światów przedstawionych – przeszłego i współczesnego, pozwala reżyserowi zakomunikować, że getto łódzkie ze slajdów księgowego architektonicznie istnieje do dnia dzisiejszego<sup>26</sup>, oraz że obrazy na zdjęciach nazisty, mimo iż tak bardzo kłócą się z naszym potocznym wyobrażeniem o Holokauście oraz z relacją naocznego świadka – Arnolda Mostowicza, są autentyczne i realistyczne. Zastosowany przez Jabłońskiego zabieg także i w tym przypadku wydaje się respektować założenia klasycznego filmu dokumentalnego.

Kolejnym elementem konstrukcyjnym filmowej narracji, jakiego użył Jabłoński do osiągnięcia stawianego sobie celu opowiedzenia wiarygodnej i realistycznej historii łódzkiego getta, jest kolor, kontrast, natężenie światła, faktura obrazu, które w ogromnym stopniu definiowała technologia produkcji filmowej.<sup>27</sup>

W historii kina kolor, od momentu wynalezienia tej techniki, pełnił w filmie wiele funkcji sensotwórczych. Z jednej strony jest to związane z historycznym rozwojem technologii produkcji filmowej, z drugiej – wiąże się z estetycznymi wyborami twórcy filmowego. Według Hannu Salmi użycie w filmie historycznym koloru, niemal od początku jego pojawienia się, odgrywało i odgrywa w różnych okresach i układach odniesienia ważną rolę. Dzieje się tak dlatego, że kolor (bądź jego brak) w filmowej narracji historycznej stał się środkiem wyrazu, co skutkuje tym, że implikuje określone idee i wyobrażenia na temat historii, co z kolei oznacza, że występuje w filmie w funkcji metaforycznej<sup>28</sup>. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, że kolor, bądź jego brak, w zależności od wspólnoty interpretacyjnej i jej kompetencji, implikuje szereg znaczeń, które możemy przypisywać poszczególnym sekwencjom historycznej narracji filmowej w trakcie aktualizacji dzieła, podczas której poddajemy obraz interakcji interpretacyjnej.

Powstaniu filmu towarzyszył obraz czarno-biały, który zdominował to medium mniej więcej do połowy XX wieku, kiedy to technologiczny i estetyczny – obowiązujący do dziś – standard obrazu filmowego zaczął wyznaczać kolor. W okresie dominacji w kinie obrazu czarno-białego kolor pełnił funkcję atrakcji i ciekawostki, był zarezerwowany dla podkreślania w przedstawianej historii czegoś specjalnego, w myśl zasady sformułowanej przez Sergiusza Eisensteina,

<sup>26</sup> Zob. P. Litka, *Dariusz Jabłoński, Rzec o buchalterii zła*, „Opoka”, [www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IH/zlo.html](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IH/zlo.html).

<sup>27</sup> Pisałem na ten temat w innym miejscu. Zob.: P. Witek, *Kolor jako element kulturowej gry w historię w „Fotoamatorze” Dariusza Jabłońskiego*, „Res Historica” 2012, nr 34, s. 135-147.

<sup>28</sup> H. Salmi, *History in Color*, [www.users.utu.fi/hansalmi/color.html](http://www.users.utu.fi/hansalmi/color.html).

która głosiła, że kolor jest dobry, kiedy jest konieczny, co oznacza, że „jest on dobry wtedy, gdy w pełni może wyrazić czy wyjaśnić to, co musi być przekazane czy objaśnione w danym momencie rozwoju akcji”. W związku z powyższym, w okresie dominacji w kinie obrazu czarno-białego, kolor był postrzegany jako coś nierealnego, w przeciwieństwie do obrazu monochromatycznego, który uchodził za realny. Było to związane z tym, że kolor najczęściej pojawiał się w wysokobudżetowych produkcjach, które głównie koncentrowały się na przedstawianiu baśniowych i mitycznych opowieści, kojarzonych z rozrywką wielobarwnych spektakli takich jak westerny, musicale, kreskówki, podczas gdy obraz czarno-biały był zarezerwowany dla produkcji dokumentalnych, kronik filmowych, filmów wojennych i kryminalnych, kojarzonych z przedstawianiem „świata realnego” – historycznego. W okresie dominacji w kinie obrazu kolorowego, a więc mniej więcej od połowy dwudziestego stulecia, sytuacja uległa pewnemu odwróceniu. W tym kontekście kolor na ekranie zaczyna kojarzyć się nie tylko z tym, co realne, ale również z tym, co współczesne, nieco inaczej niż obrazy czarno-białe, które w dalszym ciągu kojarzone są z realnością, ale w przeszłości. Tak więc kolor, bądź jego brak, konotuje w tym przypadku ekranowy czas teraźniejszy bądź przeszły. Nie oznacza to jednak, że obraz kolorowy konotujący wizualny czas teraźniejszy nie przedstawia przeszłości. Przeciwnie. O ile grający rolę okna dającego wgląd w przeszłość, często rozmywający się i ziarnisty, niedoświetlony bądź prześwietlony, obraz czarno-biały, symbolizujący realną historię, jest używany do przedstawiania niedawnej przeszłości, to znaczy pierwszej połowy XX wieku, to gładki, poprawnie doświetlony i skontrastowany obraz przedstawiający historię tego okresu (i okresów wcześniejszych) w kolorze, otwarcie przyznaje, że jest to jedynie współczesna opowieść o bliższej i dalszej przeszłości, pewna konstrukcja reżysera historyka, a nie okno pozwalające zajrzeć w przeszłość<sup>29</sup>.

Od scharakteryzowanej powyżej w wielkim skrócie zasady zdarzają się pewne wyjątki związane z tym, że w pierwszej połowie XX wieku, a więc w okresie dominacji w kinie obrazu czarno-białego, kojarzonego z tym, co realne i historyczne, w przeciwieństwie do obrazu kolorowego, kojarzonego z tym, co fikcyjne, mityczne i rozrywkowe, powstawały również nieliczne barwne obrazy dokumentalne, na przykład z czasów II wojny światowej, co wprowadza pewne zamieszanie w dość, jakby się wydawało, spójnym koncepcie funkcjonowania we współczesnym filmie historycznym koloru jako sensotwórczej metafory. Jest to przysłowiowy wyjątek potwierdzający pewną regułę. W tym przypadku bowiem sensotwórczą funkcję czarno-białego i kolorowego obrazu przejmuje jego faktura. Unikatowe kolorowe kroniki i obrazy dokumentalne manifestują swoją autentyczność i historyczność za pośrednictwem często ziarnistej powierzchni obrazu, natężeniem, kontrastem i rozmyciem barw, nieostrością oraz przeświet-

<sup>29</sup> Zob. J. Monaco, *How to Read a Film. Movies. Media. Multimedia*, New York, „Oxford University Press” 2000, s. 116-124; H. Salmi, *History in Color*, [www.users.utu.fi/hansalmi/color.html](http://www.users.utu.fi/hansalmi/color.html).

leniem bądź niedoświetleniem zdjęć, w przeciwieństwie do kolorowych obrazów realizowanych współcześnie, które zazwyczaj są gładkie, ostre, poprawnie doświetlone, skonstrastowane i wykadrowane. Różnica polega więc na tym, że to, co w tradycyjnej kronice było czarno-białe, w kronice kolorowej takim nie jest, ale w zamian jest rozmyte, ziarniste, nieostre, niedobrze doświetlone itd. Zasada sensotwórczego funkcjonowania faktury obrazu jest więc podobna w tym przypadku do tej, która reguluje we współczesnym filmie historycznym sensotwórcze funkcjonowanie obrazów kolorowych i monochromatycznych<sup>30</sup>.

Reasumując powyższy wątek można powiedzieć, że zmiana koloru i faktury obrazu w filmie historycznym, na najbardziej podstawowym poziomie aktualizacji dzieła, w procesie interakcji interpretacyjnej może oznaczać: 1) przeniesienie w inny porządek ontologiczny, na przykład w sferę mentalną bohatera, a więc introspekcję; 2) podkreślenie czy wyłuszczenie spektakularnego i symbolicznie ważnego momentu oglądanej w filmie historii; 3) transpozycję porządku czasowego i przestrzennego – retrospekcję; 4) podkreślenie realistycznego i autentycznego, bądź konstruktywistycznego i/lub fikcjonalnego charakteru oglądanej na ekranie historii<sup>31</sup>. W tym przypadku należy mieć także na uwadze, że na wyższych piętrach interakcji interpretacyjnej, w zależności od układu odniesienia, różne gry kolorów i faktury obrazów mogą pełnić inne dodatkowe i zróżnicowane funkcje sensotwórcze.

W przypadku obrazu Jabłońskiego wydaje się, że reżyser w niekonwencjonalny sposób wykorzystał strategię zmiany koloru i faktury obrazu w charakterze tradycyjnego środka wyrazu, w celu określenia typowego dla klasycznego historycznego dokumentu filmowego porządku czasowego i przestrzennego. Narracja w *Fotoamatorze* prowadzona jest w charakterystyczny dla tradycyjnego dokumentu historycznego sposób, czyli w splocie dwóch porządków czasowych: filmowego czasu przeszłego oraz filmowego czasu teraźniejszego, który w rezultacie daje nam efekt wizualnego czasu nostalgicznego. Przejścia pomiędzy porządkami czasowymi i przestrzennymi w filmowym przekazie wydają się czytelne i raczej nie pozostawiają wątpliwości czy to, co aktualnie możemy oglądać na ekranie, to obrazy przeszłości czy teraźniejszości. Raczej nie sprawia nam problemu rozpoznanie, czy podczas aktualizacji filmu oglądamy obrazy łódzkiego getta z lat czterdziestych, czy obrazy Łodzi z połowy lat dziewięćdziesiątych, czy jest to określona lokalizacja przestrzenna w przeszłości czy w teraźniejszości.

<sup>30</sup> Zachowane z czasów drugiej wojny światowej, unikatowe w pewnym sensie, kolorowe kroniki dokumentalne jawią się w nakreślonym tu kontekście jako pewna ciekawostka. Tezę taką wydają się potwierdzać tytuły realizowanych na ich podstawie historycznych filmów dokumentalnych, które podkreślają tę, wynikającą z barwnego charakteru zachowanych kronik, wyjątkowość i unikatowość. Przykładowe tytuły takich filmów (można je zobaczyć np. w TV Discovery): *Wojna w kolorze*, *D-Day w kolorze*, *Hitler w kolorze* itp.

<sup>31</sup> Zob. H. Salmi, *History in Color*.

Dość łatwo odgadujemy, czy obrazy dokumentów archiwalnych, świadka występującego w filmie, konotują wizualny czas przeszły, czy wizualny czas teraźniejszy. Dzieje się tak dlatego, że reżyser wyrażnie, choć w nietypowy sposób, zdefiniował poszczególne porządki czasowo-przestrzenne poprzez kolor bądź jego brak. O ile w tradycyjnym historycznym filmie dokumentalnym przedstawiającym okres II wojny światowej – jak już o tym wspominałem – zgodnie z naszymi nawykami odbiorczymi i naszym doświadczeniem kulturowym, historyczny czas przeszły jest wizualizowany w barwach czarno-białych, a historyczny czas teraźniejszy wizualizuje się używając koloru, to w *Fotoamatorze*, przy zachowaniu zasady głoszącej, że zmiana koloru pociąga za sobą transpozycję porządku czasowego i przestrzennego, mamy do czynienia z pewnym częściowym odstępstwem od tej reguły, związanym z odwróconym użyciem obrazów kolorowych i monochromatycznych definiujących porządek czasowo-przestrzenny. Dzieje się tak dlatego, że w obrazie Jabłońskiego filmowy czas przeszły jest wizualizowany w kolorze, natomiast filmowy czas teraźniejszy jest wizualizowany w barwach czarno-białych. To odwrócenie pewnego klasycznego porządku estetycznego i, co za tym idzie, w pewnym sensie także sensotwórczego, może na pierwszy rzut oka sugerować, że mamy do czynienia z odejściem reżysera od tradycyjnej konwencji dokumentalnego filmu historycznego. Wydaje się bowiem, że trudno będzie uzasadnić wybór estetyczny, jakim posłużył się Jabłoński. Spróbujmy przez chwilę zastanowić się nad tym zagadnieniem.

Można argumentować, że skoro fotografie z przeszłości, które posłużyły reżyserowi do realizacji filmu, okazały się kolorowe, to reżyser, chcąc pozostać w zgodzie z konwencją tradycyjnego historycznego dokumentu filmowego, w naturalny sposób powinien przedstawić teraźniejszość w kolorze (co momentami czyni, kiedy na ekranie widzimy kolorowe, ciemne ujęcia Mostowicza w archiwum i na ulicach Łodzi) – grając scharakteryzowaną wyżej fakturą obrazu, co pozwoliłoby mu klarownie, bez narażania się na ryzyko zarzutów o wychodzenie poza klasyczną konwencję filmowego dokumentu i zakłócania tradycyjnych funkcji sensotwórczych barw w dokumentalnym filmie historycznym, wizualizować transpozycję z jednego porządku czasowo-przestrzennego do innego, z przeszłości do teraźniejszości i na odwrót. Odstępstwo od tradycyjnej zasady wyrażania filmowego czasu historycznego za pomocą klasycznej gry kolorów jest w filmie umotywowane wieloaspektowo. Między innymi jest tak dlatego, że Jabłoński używa w narracji gry kolorów i faktury obrazu w bardzo subtelny sposób, w wielu bardzo różnych funkcjach sensotwórczych. Odwrócenie ładu estetycznego, przy jednoczesnym zachowaniu w wyraźny sposób zdefiniowanych porządków czasowo-przestrzennych i przejść pomiędzy nimi, pozwoliło mu tym samym równolegle zrealizować sensotwórcze efekty, które przy całkowicie sztywnym trzymaniu się reguł realizacji klasycznego historycznego dokumentu filmowego, byłyby niemożliwe do osiągnięcia. Mówiąc inaczej, za cenę odwrócenia porządku

estetycznego w warstwie wizualizacji historycznego czasu filmowego, udało mu się wygrać bogatą symbolikę wynikającą ze spieć kolorowych i monochromatycznych obrazów, które w procesie interakcji interpretacyjnej mogą być odbierane na różne sposoby i – jak się za chwilę przekonamy – zyskać wiele znaczeń. Tak więc zastosowany przez reżysera zabieg odwróconej estetycznie wizualizacji filmowego czasu historycznego, mimo że może wprowadzać pewne zamieszanie podczas aktualizacji obrazu, to jednak realizuje klasyczną funkcję koordynowania porządku czasowo-przestrzennego, przez co jawi się jako usprawiedliwiony oraz uzasadniony, co z kolei oznacza, że w dalszym ciągu możemy myśleć o *Fotoamatorze* jako o klasycznym historycznym filmie dokumentalnym.

Nawet te fragmenty filmu, w których reżyser przedstawia kolorowe ujęcia współczesności (m.in. początkowe sceny, w których Mostowicz spaceruje po archiwum w poszukiwaniu dokumentów, oraz następne ujęcia, w których ogląda wyświetlane na ekranie przy użyciu rzutnika barwne slajdy Geneweina, wprowadzając dodatkowe zamieszanie w strategię wizualizowania ładu czasowo-przestrzennego w narracji poprzez fakt, iż stoją one w jawnej sprzeczności ze strategią estetycznego odwrócenia, której użył Jabłoński jako naczelnej zasady konstrukcyjnej i koordynującej ów ład), nie demolują estetycznej i sensotwórczej struktury narracji ze względu na to, iż są – z jednej strony – uzasadnione dokumentalną konwencją filmu oraz – z drugiej strony – są umotywowane dramaturgicznie. Po pierwsze, film zaczyna się w klasyczny sposób, zrealizowaną w kolorze współczesną sceną, przedstawiającą świadka Mostowicza w archiwum. Nic nie wskazuje na to, że za chwilę będziemy mieli do czynienia ze wspomnianym wyżej odwróceniem. Scenie tej towarzyszy komentarz bohatera spoza kadru, z którego dowiadujemy się, że znalezione w antykwariacie w Wiedniu slajdy Geneweina są kolorowe. Oznacza to, że filmowa teraźniejszość i przeszłość w narracji Jabłońskiego są kolorowe, co pozbawiło reżysera możliwości użycia gry barwami w funkcji definiowania porządku czasowo-przestrzennego. Aby zachować sensotwórczą funkcjonalność koloru w obszarze definiowania ładu czasowo-przestrzennego, reżyser zdecydował się na zabieg odwrócenia estetycznego, co poskutkowało tym, że następne ujęcia współczesności są już monochromatyczne, podczas gdy ekranowa przeszłość pozostaje kolorowa. Dzięki temu zabiegowi, charakterystyczny dla klasycznego historycznego filmu dokumentalnego ład czasowo-przestrzenny został zachowany. Po drugie, Mostowicz jako żyjący jeszcze świadek Zagłady, oglądając kolorowe zdjęcia getta, tak jakby powraca w pamięci do przeszłości, co reżyser sugeruje i komunikuje filmując i przedstawiając go w kolorze. Kiedy Mostowicz wspomina przeszłość, czyni to ze współczesnej perspektywy, tak jak pamięta getto w momencie, kiedy o tym mówi. Dlatego na ekranie oglądamy go w tonacji monochromatycznej. Nietrudno więc zauważyć, że również w tym przypadku, mimo iż w nieco przewrotny sposób, zachowana została wewnętrzna spójność narracji, integralność historycznego świata przedsta-

wionego oraz zasada klasycznego porządku czasowo-przestrzennego, charakterystyczna dla tradycyjnego historycznego filmu dokumentalnego.

Nakreślona powyżej wewnętrzna, estetyczna symetria, jaką można dostrzec w przestrzeni napięcia między tym, co barwne, a tym, co monochromatyczne, w filmie Jabłońskiego może konotować kolejne sensy w procesie interakcji interpretacyjnej.

W wielu komentarzach i recenzjach filmu Jabłońskiego można przeczytać, że wykorzystane przez reżysera slajdy łódzkiego getta, wykonane przez Geneweina, w oczywisty sposób, mimo fotograficznego (indeksalnego) realizmu, bardziej zakłamują jego prawdziwy i rzeczywisty obraz, aniżeli odsłaniają straszną prawdę o zagładzie społeczności żydowskiej<sup>32</sup>. Sformułowane powyżej przekonanie koresponduje z relacją występującego w filmie świadka tamtych zdarzeń, Arnolda Mostowicza, dla którego to, co widzi na barwnych zdjęciach, jest niezrozumiałe, nierozpoznawalne i niewiarygodne. Dysonans obu relacji – oprawcy i ofiary – reżyser podkreśla za pomocą gry kolorów. Jeśli nieuczciwe i wybiórcze w tym, że pokazując pewne aspekty życia w getcie, ukrywają zbrodnię zarządców getta, przez co zafałszowują jego tragiczny obraz, zdjęcia Geneweina są kolorowe, to podważającą i demaskującą je relację naocznego świadka, która jest rzetelna i prawdziwa, prezentuje Jabłoński w tonacji monochromatycznej. W tym zestawieniu, o ile kolor zdjęć wpisuje się w ich fałszywość i nierealność, to czarno-białe, chropowate i niedoświetlone ujęcia Mostowicza, zgodnie z przysłowiem „czarno na białym”, konotują i podkreślają prawdziwość jego relacji. Obrazy monochromatyczne, jako jednoznaczne, jawią się tu jako narzędzie korekty, antidotum na zakłamanie i relatywizm obrazów kolorowych. Zastosowany przez reżysera zabieg oraz jego interpretacja znajdują swoje uzasadnienie nie tylko w dramaturgicznej osi narracji, ale również w tradycji sensotwórczego funkcjonowania estetyki koloru w historii kina. Nieco inaczej jest w przypadku zestawienia kolorowych zdjęć niemieckiego urzędnika z monochromatycznymi ujęciami współczesnej Łodzi. Jak już o tym wspominałem, jedno i drugie obrazy świata przedstawionego, choć wykonane w różnym czasie – co zostaje podkreślone w filmie przez użycie bądź brak koloru – ale z tego samego, zrekonstruowanego przez reżysera, punktu widzenia, w płaszczyźnie ikonicznej niemal idealnie do siebie pasują, co pozwala reżyserowi zakomunikować, że przedstawiające obrazy getta fotografie nazisty, mimo że „nieprawdziwe”, są jednak autentyczne. W tym układzie, o ile monochromatyczność ujęć przedstawiających Mostowicza miała za zadanie podkreślić prawdziwość jego relacji i kłamliwość kolorowych obrazków Geneweina, to w przypadku czarno-białych ujęć współczesnej Łodzi brak koloru, poprzez odwołanie się do kulturowego autorytetu estetyki monochromatyczności jako symbolu historycznej prawdziwości i autentyczności, ma za zadanie niejako

<sup>32</sup> T. Szyma, *Dokument skorygowany*, „Kino”, nr 10, 1998, s. 7.

ko dodatkowo, obok ikonicznego podobieństwa, potwierdzić, podkreślić i zakomunikować indeksalną autentyczność, uważanych za nierzeczywiste i kłamliwe, kolorowych slajdów księgowego. Zrealizowane w kolorze sceny, przedstawiające pisane i drukowane dokumenty, również mają swoją symbolikę, której można przypisać określone sensy. Kolor w tym przypadku zrównuje ich status ontologiczny z barwnymi zdjęciami księgowego. Sugeruje, że tak jak slajdy, również zachowane archiwalne dokumenty, które z nimi korespondują, co zdaje się potwierdzać ich autentyczność, używając specjalnych reguł językowych<sup>33</sup>, ujawniają tylko pewien aspekt życia w getcie i stosunku niemieckich okupantów wobec ludności żydowskiej, a ukrywają bezmiar zbrodni, jakiej dopuścili się nazisci Niemcy podczas wojny.

W jednym z komentarzy do filmu Dariusza Jabłońskiego możemy znaleźć fragment, w którym autor tekstu zauważa, że dla części krytyków przedstawianie Holokaustu w kolorze jest czymś niestosownym. Dzieje się tak dlatego, że kolor, w przeciwieństwie do monochromatyczności, związany jest z estetyzacją, co oznacza, że przedstawianie zbrodni ludobójstwa w kolorze jest próbą jej estetyzacji, wbrew antyestetycznemu charakterowi Zagłady<sup>34</sup>. W związku z powyższym kolor, postrzegany tu jako narzędzie jarmarcznej estetyzacji, jawi się jako czynnik, który łagodzi i pozbawia powagi oraz dramatyzmu tragiczną prawdę o Zagładzie. Tak więc, w perspektywie nakreślonego tu układu odniesienia, zabieg konstrukcyjny, jakim posłużył się reżyser, stanowi niejako odpowiedź na zasygnalizowane w przywołanym artykule postulaty. Użycie przez reżysera czarno-białych ujęć przedstawiających plenery dzisiejszej Łodzi oraz współczesnych scen prezentujących Arnolda Mostowicza, w konfrontacji z barwnymi slajdami Geneweina i kolorowymi ujęciami niemieckiej dokumentacji, wygląda w tym układzie na próbę antyestetycznej korekty, przywrócenia obrazom Holokaustu ich właściwego – złowieszczonego, rozpaczliwego, tragicznego, dramatycznego i antyestetycznego wymiaru, symbolizowanego przez monochromatyczność<sup>35</sup>.

Strategiom użycia przez reżysera kolorów można przypisać także inne sensy. Zestawienie ze sobą kolorowych obrazów przeszłości z czarno-białymi ujęciami teraźniejszości może symbolizować żałobę po utraconym na zawsze, złożonym, wielokulturowym świecie oraz skrucę, że nie udało się zapobiec katastrofie Zagłady. Taka interpretacja znajduje swoje uzasadnienie w tym, że w naszym, za-

<sup>33</sup> Na temat relacji pomiędzy językiem a niemieckim ludobójstwem zob.: Berel Lang, *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*, tłum. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006, s. 97-210.

<sup>34</sup> Zob. T. Łysak, *O niemożliwej wierze w dokument. «Fotoamator» Dariusza Jabłońskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43 (jesień), s. 68

<sup>35</sup> Na temat symboliki kolorów zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 14-18 i 53-54.



chodnim kręgu kulturowym, w tradycji judeo-chrześcijańskiej, kolor czarny konotuje żalobę, którą w innych kulturach symbolizuje także kolor biały<sup>36</sup>.

Z perspektywy zaproponowanej powyżej interpretacji obrazu Dariusza Jabłońskiego wynika, że film, mimo pewnych odstępstw od standardowych reguł konstytuujących klasyczny historyczny dokument filmowy, mieści się w scharakteryzowanym na początku artykułu paradygmacie tradycyjnego historycznego kina dokumentalnego. Dzieje się tak dlatego, że wszelkie odstępstwa od tak zwanej zerowej normy estetycznej czy formalnej, mogą zostać zinterpretowane jako funkcjonalne wobec końcowego efektu, jakim jest próba opowiedzenia widzom przezroczystej, realistycznej, zobiektywizowanej, wiarygodnej, zrozumiałej i interesującej historii o łódzkim getcie.

W świetle prezentowanych tu założeń trudno zgodzić się z opinią Marka Kosmy Cieślińskiego, który w użytych przez reżysera rozwiązaniach konstrukcyjnych dopatruje się niekonsekwencji. W przekonaniu tego krytyka: „Do słabych stron [filmu – P. W.] należą niewątpliwie zdjęcia utrzymane aż w trzech odmiennych tonacjach: barwnych, pięknie sfotografowanych przezroczy, mrocznych, gruboziarnistych scen rozmów z Mostowiczem w jego mieszkaniu i szarych, wręcz brzydkich i nijakich zdjęć współczesnych plenerów. Do słabości filmu należy też brak spoiwa pomiędzy dwoma równolegle prowadzonymi wątkami. To, co oglądamy, to jakby dwa odrębne, choć na przemian zmontowane filmy. W materii filmowej łączy je niezbyt wiele”<sup>37</sup>. Przywołana wyżej ocena jest interesująca i pouczająca o tyle, że może stanowić przykład (jak najbardziej dopuszczalnej) interpretacji krytyka należącego do wspólnoty interpretacyjnej, która z różnych powodów, na przykład posiadania takich, a nie innych kompetencji warsztatowych w obszarze hermeneutyki obrazu, refleksji medioznawczej i historiozoficznej, nie dostrzega w narracji Jabłońskiego przejawów klasycznego historycznego dokumentu filmowego. Jak już o tym wspominałem, wszystkie wskazane przez Kosmę Cieślińskiego zabiegi konstrukcyjne filmu określone przez niego jako wady, w obrębie proponowanej tu interpretacji jawią się jako funkcjonalne, w stosunku do historyczno-narracyjnych rozwiązań zastosowanych przez reżysera, estetyczne środki wyrazu, które konstytuują wewnętrznie spójną, zrozumiałą i jednoznaczną oraz względnie przezroczystą formalnie, filmową narrację historyczną. Ze sformułowanym przez Kosmę Cieślińskiego poglądem polemizuje inny krytyk, który twierdzi, że: „Film Dariusza Jabłońskiego to nie tylko przykład znakomitej rekonstrukcji historycznej – wiernej rzeczywistości, choć wykorzystującej również zafałszowane jej elementy, ale i przejmujące świadectwo solidarności po latach z ofiarami wyjątkowej w całej historii zbrodni”<sup>38</sup>. Z powyższą opinią koresponduje inna, według której „reżyser zrezygnował z nacjonalizmu ofiar, na rzecz obiek-

<sup>36</sup> Ibidem, s. 14-18, 22-23, 53-54.

<sup>37</sup> M.K. Cieśliński, *Sztuka kadrowania*, „Opcje” 1999, nr 2, s. 87-88.

<sup>38</sup> T. Szyma, *Dokument skorygowany*, „Kino” 1998, nr 10, s. 7.

tywizmu historyka”<sup>39</sup>. Dariusz Jabłoński, jak nietrudno zauważyć, jawi się w tych komentarzach jako historyk na tropie prawdy, który obnażając fałsz i zakłamanie fotografii Geneweina oraz części niemieckiej dokumentacji, prezentuje nam prawdziwą i zobiektywizowaną, uwzględniającą różne dostępne, w tym zafałszowane, punkty widzenia, filmową narrację na temat historii łódzkiego getta. Oznacza to, że przywołani powyżej recenzenci prawdopodobnie zgodziliby się z poglądem, że obraz Jabłońskiego w podstawowych założeniach, na podstawowym poziomie aktualizacji dzieła i interakcji interpretacyjnej, spełnia warunki bycia klasycznym historycznym filmem dokumentalnym opowiadającym czy przedstawiającym historię łódzkiego getta w tradycyjny sposób.

### *FOTOAMATOR* JAKO NIEKLASYCZNY FILMOWY DOKUMENT HISTORYCZNY

W tym miejscu najwyższy czas powrócić do przywołanej na początku artykułu tezy Katarzyny Gawlik, która głosiła, że obraz Jabłońskiego nie tyle przedstawia nową, nieznaną historię, co prezentuje ją w nowy sposób. Mamy tu do czynienia z sugestią, że reżyser w procesie realizacji *Fotoamatora* wykroczył poza konwencję historyczno-dokumentalnego „kina stylu zerowego”, pozostając jednocześnie wiernym znanej z tradycyjnych opowieści klasycznej, realistycznej i zobiektywizowanej historii łódzkiego getta. O ile pojawiająca się w przywołanej powyżej wypowiedzi intuicja dotycząca stylu, w jakim został zrealizowany obraz Jabłońskiego, wydaje się interesująca i warta przemyślenia, to towarzyszące jej przekonanie, że możliwe jest bezkolizyjne opowiedzenie klasycznej historii w nowym opakowaniu, z metodologicznego punktu widzenia jawi się jako co najmniej podejrzane. Dzieje się tak dlatego, że styl, jak twierdzi w jednym ze swoich esejów Franklin Ankersmit, implikuje treść, co oznacza, że odróżniając styl i treść, można przypisać stylowi pierwszeństwo nad treścią – mówiąc jeszcze inaczej, treść jest w tym przypadku pochodną stylu<sup>40</sup>. W związku z powyższym, uznanie obrazu Dariusza Jabłońskiego za dzieło, które zrywa ze stylem czy konwencją klasycznego historycznego dokumentalizmu filmowego, implikuje określone konsekwencje dla opowiadanej w filmie historii.

Tym, co pozwala postrzegać *Fotoamatora* w kategoriach niekonwencjonalnego filmowego dokumentu historycznego, jest polifoniczna struktura jego audiowizualnej narracji, która w obecnym kontekście interpretacyjnym zostanie skonceptualizowana jako n a r r a c j a m o z a i k o w a.

<sup>39</sup> P. Litka, *Tego świata już nie ma*, „Tygodnik Powszechny”, 16 sierpnia 1998, nr 33, s. 13.

<sup>40</sup> F.R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. E. Domańska, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 157.

Mozaikowa narracja historyczna jest wytworem jawnych strategii intermedialnych i intertekstualnych. Charakteryzuje się transwersalnością oraz redundancją zastosowanych w jej obrębie rozwiązań formalnych i dramaturgicznych wobec przedstawianej w filmie historii. Cechuje ją intencjonalna nieciągłość i otwartość, skutkująca dezintegracją schematów dramaturgicznych oraz rozmyciem wzorców gatunkowych. Znamionuje ją zamierzony brak koherencji wynikający z programowego wewnętrznego rozbicia na fragmenty, co sprawia wrażenie wzajemnego – strukturalnego i estetycznego – niedopasowania składających się na nią elementów, zarówno w wymiarze rozwiązań formalnych – medialnych środków wyrazu, jak i rozwiązań dramaturgicznych – poszczególnych motywów przedstawianej historii. Autonomizacja wszystkich części składowych mozaikowej narracji, nadawanie im prymatu nad jej całością, skutkuje tym, że istnieją i funkcjonują one w jej obrębie na równych prawach. Charakteryzuje je płynność i zmienność tożsamości wewnątrz audiowizualnej struktury narracyjnej. Strukturalna, estetyczna i formalna heterogeniczność mozaikowej narracji historycznej powoduje dekonstrukcję jej przezroczystości, jednoznaczności, poczucia obiektywizmu i realizmu oraz rozchwanie wewnętrznej spójności i integralności historycznego świata przedstawionego. Mozaikowa formuła audiowizualnej narracji historycznej wprowadza niejasny porządek czasowo-przestrzenny oraz nieokreślony status ontyczny prezentowanej w filmie społecznej rzeczywistości. W rezultacie zdradza swój konstruktywistyczny charakter oraz konwencjonalny wymiar historycznego świata przedstawionego<sup>41</sup>.

W obrazie Jabłońskiego możemy znaleźć niemal wszystkie scharakteryzowane powyżej elementy. Narracja *Fotoamatora* jest rozbita na rozłączne pofragmentowane segmenty zarówno na poziomie strategii dramaturgicznych, jak i w płaszczyźnie rozwiązań formalnych.

Wyłaniające się z wykorzystanych w dokumencie materiałów źródłowych fragmentaryczne obrazy getta, które tworzą poszczególne dodatkowo poszarpane w montażu motywy filmowej historii, nie pasują do siebie. Przywołajmy kilka przykładów. Osobiste wspomnienia Mostowicza, rozmijając się z wizerunkami getta widzianymi na fotografiach Geneweina, jednocześnie potwierdzają ich autentyczność. Ujęty w liczby i statystyki ekonomiczny obraz getta, jaki wyłania się z oficjalnej dokumentacji niemieckiej, korespondując z fotograficznymi kliszami księgowego, rozmija się z relacją naocznego świadka. Jednocześnie niektóre pasusy wspomnień Mostowicza korespondują z przekazami pochodzącymi z druków i zapisów nazistowskiej biurokracji. Zachowane zapiski przewodniczącego Judenratu łódzkiego getta Chaima Rumkowskiego, rozmijając się z opisem Mo-

<sup>41</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004; R.W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.

stowicza i współbrzmiać z oficjalną dokumentacją niemiecką, w innym miejscu potwierdzają relację naocznego świadka wbrew urzędniczej wizji getta wyłaniającej się z raportów, sprawozdań i notatek oprawców. Obrazy pustych ulic współczesnej Łodzi, mimo widocznego ikonicznego podobieństwa do wypełnionych ludźmi obrazów getta na fotografiach Geneweina, również do siebie nie pasują. Jak nietrudno zauważyć, cechą charakterystyczną wszystkich motywów filmowej opowieści Jabłońskiego jest to, że przecinając się w różnych punktach, wykluczając się i wzajemnie sobie przecząc, jednocześnie się potwierdzają i ze sobą korespondują. Brak historycznego komentarza w postaci głosu lektora z offu, który wyznaczałby hierarchię pomiędzy poszczególnymi wątkami w obrębie narracji, powoduje, że wszystkie one istnieją i funkcjonują w filmowej układance jako autonomiczne puzzle, a co za tym idzie, równorzędne segmenty dramaturgiczne, tak samo ważne motywy, gdzie żaden z nich nie jest ani mniej, ani bardziej znaczący, wiarygodny czy podejrzany niż inne. Powoduje to, że poszczególne fragmenty, prezentując równoprawne, skonfliktowane wzajemnie, alternatywne wersje zdarzeń, które tworzą pewną rozproszoną – transversalną – narracyjną całość, jednocześnie nie układają się w jednolitą i jednoznaczną oraz spójną wewnętrzną opowieść historyczną. Mówiąc wprost, tworząc audiowizualną narrację historyczną, jednocześnie ją rozsadzają.

Mozaikowa formuła narracji posłużyła reżyserowi do zdefiniowania statusu wykorzystanych w filmie materiałów źródłowych. Sposób, w jaki zostały one użyte w charakterze tworzywa filmowej narracji historycznej, wydaje się sugerować, że Jabłońskiego nie interesuje krytyka i weryfikacja ich prawdziwości, rozumianej jako zgodność z przeszłą społeczną rzeczywistością, której są wytworem. Wymowny jest tu brak historycznego komentarza, który przesądzałby o skali autentyczności i wiarygodności zestawionych ze sobą relacji, dokumentów, slajdów, wspomnień, co powoduje, że wszystkie one, mimo że raz się potwierdzają, innym razem wykluczają – jawią się jako tak samo użyteczne. Wydaje się, że są traktowane przez reżysera jak równorzędne interpretacje świata przeżywanego, będące efektem estetyzacji społecznej rzeczywistości, w sensie jaki nadał temu pojęciu Wolfgang Iser. Według tego badacza, zabieg estetyzacji daje się ująć w trzech zdaniach: 1) rzeczywistość jest estetyczna, ponieważ jest naszym wytworem lub konstrukcją; 2) rzeczywistość jest estetyczna, ponieważ uzyskujemy ją w wyniku stosowania specyficznie fikcyjnych środków – form oglądu, metafor, pierwotnych obrazów, fantazmatów; 3) rzeczywistość jest estetyczna, gdyż wielość powstających w ten sposób rzeczywistości nie może być już dłużej fundamentalistycznie sprowadzana do pewnej jednej rzeczywistości (która zresztą nie istnieje), lecz wytwarza się pewna mieszanina, która jest pluralistyczna, konfliktowa i zmienna – a tym samym specyficznie estetyczna<sup>42</sup>. Oznacza to, że poszcze-

<sup>42</sup> W. Iser, *Ästhetische Zeiten. Zwei Wege der Ästhetisierung*, Saarbrücken 1992.

gólne relacje źródłowe, jako interpretacje pierwszego czy drugiego stopnia, które estetyzują społeczny świat przeżywany, powołują do istnienia wieloaspektową, skomplikowaną i heterogeniczną rzeczywistość wyobrażoną, manifestującą się w postaci różnej proveniencji fikcyjnych tekstów kultury. Przy czym fikcyjnych nie oznacza tu fałszywych, a jedynie to, jak pisze Clifford Geertz, że są one „czymś skonstruowanym”, „czymś ukształtowanym”<sup>43</sup>. Ujmując rzecz nieco inaczej można powiedzieć, że poszczególne relacje źródłowe konstruują uwarunkowane kulturowo rzeczywistości tekstowe, językowe i fotograficzne. Podążając nakreślonym wyżej tropem interpretacyjnym można uznać, że reżyser nie kieruje się drogą rozumowania prowadzącą od źródeł do ukrytej za nimi jakiejś jednej „rzeczywistości” historycznej. Nie traktuje ich jak szkieł powiększających, które pozwalają badać przeszłość. Sposób ich użycia w narracji wskazuje na to, że Jabłoński, mniej lub bardziej świadomie, wprowadza w życie wyartykułowaną przez Ankersmita zasadę, która głosi, że relacje źródłowe nie wiodą do przeszłości, odnoszą się do siebie nawzajem, czyli do innych interpretacji przeszłości. Są „jak pociągnięcie pędzlem przez malarza w celu wywołania określonego efektu”. Tak więc źródło, nie odsyłając do przeszłości, jedynie rodzi pytania, co można lub nie można z nim zrobić tu i teraz<sup>44</sup>.

Oznacza to, że poszczególne pisane i drukowane relacje źródłowe, które zostały wykorzystane w filmie, nie mogą stanowić realistycznego alibi dla narracji Jabłońskiego w sensie, jaki nadał temu pojęciu Jerzy Topolski. Dzieje się tak dlatego, że tak zwane bazowe informacje źródłowe, które według poznańskiego metodologa miały gwarantować kontakt z przeszłością, w świetle założeń współczesnej hermeneutyki mają wyraźne pierwszeństwo w odniesieniu do treści, którą zawierają. „Rzeczywistość” historyczna, której dotyczy zdanie bazowe, i niesiona przez nie informacja bazowa, są usuwane w cień. Jak pisze Ankersmit: „Informacja zyskuje autonomię i zaczyna istnieć jako byt sam w sobie”<sup>45</sup>. Skutkuje to tym, że poszczególne zdania bazowe, będące nośnikami informacji bazowych, same są językowo-informacyjną „rzeczywistością”, a nie przeszła „rzeczywistość”, która się za nimi skrywa. Stąd mówienie o realistycznym alibi filmowej narracji Jabłońskiego ma sens tylko wówczas, gdy uznamy, że została ona stworzona opierając się na realnych, nawzajem się do siebie odnoszących informacjach, w sensie tego pojęcia, jakie nadał mu Franklin Ankersmit<sup>46</sup>. Konstruktystycznie pojmowany charakter realności zdań i informacji bazowych, z jakimi spotykamy się w *Fotomatorze*, wzmacnia poczucie kreacyjnej „natury” filmowej narracji historycznej.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku źródeł fotograficznych. Dzieje się tak dlatego, że jak powiada w swojej książce Andre Rouille: „fotogra-

<sup>43</sup> C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 30-31.

<sup>44</sup> F.R. Ankersmit, *Historiografia*, s. 159-160.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>46</sup> Ibidem.

fia, tak jak dyskurs i inne obrazy, stosując właściwe dla siebie środki, sprawia, że coś istnieje: tworzy świat i pozwala mu się objawiać”<sup>47</sup>. Oznacza to, że fotografia nie przedstawia w nieskażony interpretacją sposób Barthesowskiego tego-co-było, które – przypomnijmy – francuski badacz pojmował jako odniesienie fotograficzne, będące istniejącą pierwotnie wobec zdjęcia, przedstawianą w przezroczystym obrazie realną materialnością. W nakreślonym przez Rouille’a kontekście interpretacyjnym, Barthesowska fotografia-dokument przeistacza się w fotografię-ekspresję. Obraz fotograficzny nie tyle przedstawia przedmioty, co raczej na nie wpływa. Jest zarazem receptywny, jak i aktywny, co oznacza, że fotografowanie jest oddziaływaniem – mówiąc inaczej, fotografowanie jest konstruowaniem. „Jednym słowem – jak dalej pisze Rouille – obraz fotograficzny nie jest kalką, lecz mapą przedmiotu i jest mniej duplikatem niż operatorem”<sup>48</sup>. Fotografia staje się tu konstrukcją powstałą w wyniku spięcia wirtualizacji i aktualizacji, z jakimi mamy do czynienia w procesie fotografowania, co oznacza, że bardziej aktualizuje wirtualną realność niż odtwarza daną „rzeczywistość”<sup>49</sup>.

Spojrzenie na wykorzystane w filmie fotografie łódzkiego getta autorstwa niemieckiego urzędnika z punktu widzenia, jaki proponuje Andre Rouille, pozwala uznać, że przekazem nie jest to, co pokazują, lecz są nim one same. Mówiąc nieco inaczej, obraz fotograficzny ma pierwszeństwo wobec tego, co pokazuje. To, co pokazuje, zależy od tego, jak pokazuje. Używając retoryki Akersmita można powiedzieć, że również w tym przypadku „rzeczywistość”, której dotyczy obraz fotograficzny, jest usuwana w cień, na rzecz realności fotograficznej „rzeczywistości” fotografii. Oznacza to, że fotografie same są obrazowo-informacyjną „rzeczywistością”, nie zaś „rzeczywistość” historyczna, która się za nimi ukrywa. Mając na uwadze, że slajdy Genewaina są fotograficznymi obrazami łódzkiego getta, a więc miejskiego pejzażu, znakomitym komentarzem do nich będzie fragment z cytowanej już pracy Rouille’a, który pisze, że fotografowanie miasta nie sprowadza się do odtwarzania budynków, przechodniów czy wydarzeń na ulicy. Według francuskiego badacza: „Miasto istnieje materialnie, można poruszać się w jego przestrzeni, przyrzeć się jego mapie, podziwiać jego zabytki. Lecz to materialne miasto jest dostępne fotografii jedynie za pośrednictwem punktów widzenia, które z kolei są niematerialne. Każda przechadzka po mieście otwiera przed nami nieskończoną liczbę ulotnych obrazów, które rozpadają się poprzez ruch, które zmieniają się w zależności od perspektywy i od punktu widzenia. Jako niematerialne, obrazy te nie są przedmiotami i nie należą do miasta, ale powodują, że obraz tego miasta jest zwielokrotniony i że obejmuje nieskończoną liczbę nowych wariacji. A samo miasto (materialne) zawiera w sobie tyle samo miast (wirtualnych), jak obrazów, ujęć, punktów widzenia, perspektyw, przemierzanych

<sup>47</sup> A. Rouille, *Fotografia*, s. 75.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 229.

tras. Zdjęcia fotograficzne nie są odtworzeniem fragmentów materialnego miasta, ale aktualizacjami (skończonymi) owych wirtualnych (nieskończonych) miast”<sup>50</sup>. W takiej perspektywie kolorowe slajdy Geneweina nie są reprodukcjami preegzystującego w przeszłości prefotograficznego oryginału w postaci łódzkiego getta, z którym obrazy te by się utożsamiały. Aktualizują one społeczną/wirtualną rzeczywistość łódzkiej dzielnicy zamkniętej, która nie istnieje poza wyrażającym ją obrazem fotograficznym. Dlatego realne są fotograficzne obrazy, zaś to, co przedstawiają, jest tylko – albo aż – wirtualnym pejzażem miasta, który wymyka się ocenom w kategoriach tradycyjnej dychotomii: prawdziwy-fałszywy. Stąd uznanie fotografii Geneweina za realistyczne alibi filmowej narracji Jabłońskiego ma sens tylko wówczas, gdy uznamy realność obrazów fotograficznych i wizualnych informacji w scharakteryzowanym powyżej znaczeniu. W takim układzie odniesienia slajdy księgowego mogą jedynie zaświadczać, że filmowa narracja reżysera jest opowieścią o wirtualnej przeszłości zmaterializowanej w obrazach fotograficznych. Tak więc, jak nietrudno się domyślić, interpretacja sposobu wykorzystania przez Dariusza Jabłońskiego fotografii w kategoriach zaproponowanych powyżej podkreśla konstruktywistyczny charakter filmowej narracji historycznej, jaką jest *Fotoamator*.

Podobnie jest w przypadku innych formalnych rozwiązań konstrukcyjnych, jakie zostały zastosowane w procesie realizacji filmu. Przedstawiane w obrazie archiwalia, dokumenty, fotografie, miejsca, ludzie, a więc wszystko to, co składa się na poszczególne motywy prezentowanej opowieści, z których upleciono mozaikową strukturę historii łódzkiego getta, zostały sfilmowane i zmontowane w sposób, który podkreśla i wzmacnia efekt strukturalnego i estetycznego rozbicia narracji na autonomiczne fragmenty, a tym samym ujawnia jej konstruktywistyczną postać.

Wspominany w poprzedniej części artykułu zabieg kadrowania fotografii Geneweina, w nakreślonym tu kontekście interpretacyjnym, nie służy udostępnianiu uprzywilejowanego punktu widzenia oraz zwracaniu uwagi widza na szczegół, a więc na to, co w prezentowanych w narracji obrazach jawi się jako ważne, interesujące czy poruszające. Kadrowanie jest tu techniką fragmentacji fotografii. Fotograficzne passusy filmu zostały zrealizowane w dwojaki sposób. Poszczególne sceny zaczynają się ujęciem wybranej fotografii w pełnym wymiarze, a kończą się ujęciami pojedynczych fragmentów prezentowanego obrazu w zbliżeniach, bądź zaczynają się od zrobionych w dużym zbliżeniu ujęć pojedynczych fragmentów obrazów fotograficznych, a kończą na pokazaniu zdjęcia w całości. Skutek tego zabiegu jest taki, że nie do końca wiadomo, czy i kiedy zmontowane w filmie i oglądane na ekranie statyczne obrazy są fragmentami jednej bądź wielu fotografii z kolekcji Geneweina. Zamieszanie wydaje się tym większe, że wypełniające w całości przestrzeń ekranu fragmenty poszczególnych zdjęć ukrywają swoją

<sup>50</sup> Ibidem, s. 230.

fragmentaryczność, co ma określone konsekwencje dla fotografii filmowanych i pokazywanych w pełnym wymiarze. Dzieje się tak dlatego, że wykadrowane fragmenty poszczególnych zdjęć wyglądają tak, jakby były sfilmowanymi w całości fotografiami, które niemiecki urzędnik wykonał w dużym zbliżeniu. W takim kontekście slajdy filmowane w planie pełnowymiarowym przestają jawić się jako obrazy przedstawiane w całości, a przedstawiają się jako fragmenty wypreparowane z innej fotografii. Oznacza to, że granica między całością a fragmentem fotografii została w filmie Jabłońskiego rozmazana. Status całości i fragmentu obrazu fotograficznego został zrównany. Fragment fotografii bowiem raz może jawić się w filmie jako całość, innym razem fotografia pokazana w całości może jawić się jako fragment. Kadrowanie służy więc w *Fotoamatorze* rozdrobnieniu całości obrazu fotograficznego na autonomiczne wobec niego oraz siebie nawzajem obrazowe fragmenty, co powoduje, że fotografie filmowane w pełnym wymiarze oraz we fragmentach zmieniają i rozmywają swoją strukturalną tożsamość w obrębie narracji. Stając się samodzielnymi składowymi struktury narracji, funkcjonują wewnątrz niej na takich samych prawach, jak jej inne elementy konstrukcyjne. Są niezależnymi od swojego macierzystego kontekstu, jakim był obsadzony w ramkę statyczny fotograficzny kadr slajdu, elementami konstrukcyjnymi filmowej układanki. Fragmentacja fotografii w procesie kadrowania pogłębia efekt rozproszonej narracji historycznej, z jaką mamy do czynienia w *Fotoamatorze*.

Rozproszenie filmowej narracji wskutek zabiegów kadrowania fotografii powoduje również fragmentację i rozluźnienie integralności historycznego świata przedstawionego. Kadrowanie zdjęć jawi się tu także jako dezintegracja, fotografowanego w planie ogólnym bądź pełnym, miejskiego pejzażu getta, zdefiniowanego w obrazie przez kontekst punktu widzenia pojedynczego ujęcia fotograficznego. Wraz z rozdrobnieniem tych fotografii, które przedstawiają obrazy getta w perspektywie planu ogólnego bądź pełnego – ulice, place, perony, warsztaty pracy – na szereg różnie wyskalowanych w zbliżeniu ujęć mniejszych fragmentów, mamy do czynienia z rozbiciem wykreowanego w tej optyce obrazu świata przedstawionego na poszczególne jego elementy: pojedynczych ludzi, fragmenty ciał, ubrań, przedmiotów codziennego użytku, narzędzi pracy, detali ulic, placów, podwórek, budynków, wnętrz, które w procesie wzajemnej autonomizacji, przy braku porządkującego historycznego komentarza spoza kadru, konstytuują efekt rozproszonego miejskiego pejzażu.

Kadrowanie slajdów niemieckiego urzędnika pełni jeszcze inną niezwykle istotną funkcję, jaką jest animacja statycznych i niemych obrazów fotograficznych. Rezultatem zabiegu animacji zdjęć, która ma miejsce w procesie filmowania i kadrowania, jest ich udźwiękowienie oraz wprowadzenie w ruch, co powoduje zmianę i rozmycie tożsamości obrazów fotograficznych, które w wyniku intermedialnego spięcia, przeistaczając się w udźwiękowane i ruchome obrazy filmowe, autonomizują się wobec – ujawnianego w wielu scenach przedstawiają-



cych sfilmowane w planie pełnowymiarowym slajdy w ramkach – macierzystego fotograficznego medium, ulegającemu w filmie rozkruszeniu. Status poddanych animacji obrazów fotograficznych zostaje tym samym w *Fotoamatorze* zrównany z tymi elementami struktury narracyjnej, które zrealizowano wykorzystując tradycyjną technikę filmową. Pamiętać należy, że ufilmowanie fotografii pociąga za sobą także ufotograficznienie filmu, co skutkuje pewnym wygaszeniem dynamiki obrazu filmowego. Proces ufilmowania fotografii w dziele Jabłońskiego nie jest prostym zabiegiem cytowania jednego medium w drugim. To raczej strategia integrowania mediów, skutkująca powstaniem na bazie medialnych przecięć nowego heterogenicznego obiektu medialnego, jakim jest intermedialna filmowa hybryda.

Rezultatem hybrydyzacji i animacji obrazów fotograficznych jest również ożywienie przedstawianego na nich w bezruchu i milczeniu historycznego świata. Reżyser filmuje fotografie łącząc w montażu ciętym ujęcia statyczne z ujęciami dynamicznymi, które realizuje z wykorzystaniem symulowania jazd kamery w dowolnym kierunku: w górę i w dół, w lewą, w prawą, po skosie, z jednoczesnym zastosowaniem najazdów i odjazdów. Dzięki takiemu zabiegowi poszczególne ujęcia pokazują historyczny świat przedstawiony na fotografiach w ruchu w zmiennym układzie planów. Niektóre sceny realizowane są w planie ogólnym, pokazując widzom pełny obraz miejsca zdarzeń, gdzie poszczególne sylwetki ludzkie wtopione są w widoczne z daleka otoczenie. W przypadku *Fotoamatora* jest to często wypełniony ludźmi krajobraz miejski, na który składają się uliczki, place, podwórka, architektura, bądź obraz ludzi w zamkniętych pomieszczeniach ukazujących na tle ich wyposażenia. Często scena zaczyna się ujęciem w planie ogólnym, aby następnie poprzez montaż cięty albo jazdy kamery i zbliżenia, przejść do ujęć w planie pełnym, które pokazują poszczególne postacie ludzkie czy elementy świata przedstawionego w całości na tle widocznego wyraźnie otoczenia. Następne ujęcia realizowane tak statycznie, jak i dynamicznie, w planie średnim i bliskim, pokazują poszczególne postacie ludzkie i elementy świata przedstawionego w różnie wyskalowanym zbliżeniu, na przykład części architektury, fragmenty wnętrza budynków, części ciała, twarz z częścią tułowia, szczegóły ludzkiej twarzy czy wyposażenia wnętrza. Niektóre sceny filmu zaczynając się w planie bliskim bądź pełnym, poprzez cięcia montażowe lub ruchy kamery przechodzą do ujęć realizowanych w planie ogólnym. W wielu przypadkach poszczególne ujęcia zostają udźwiękowione. Z tego rodzaju zabiegami konstrukcyjnymi mamy do czynienia we wszystkich fotograficznych scenach filmu, kiedy przedstawiają miejski pejzaż, robotników pracujących w warsztatach, ludność cywilną i żołnierzy niemieckich na peronach kolejowych, dzieci biegające po ulicach, wystawę zorganizowaną w getcie czy wnętrza mieszkań i biur. Niektórym z nich towarzyszą odgłosy zgiełku ulicznego, dźwięki pracujących w warsztatach maszyn, albo charakterystyczny dla stacji kolejowej hałas poruszających się po torach pociągów wraz z gwarem stłoczonego na peronie tłumu.

Z nieco innym przykładem animacji historycznego świata przedstawionego mamy do czynienia w scenach pokazujących postaci Geneweina, Bibowa i Rumkowskiego oraz w scenie spotkania Rumkowskiego z Himmlerem w łódzkim getcie. Scena z Geneweinem rozpoczyna się ujęciem zrealizowanym w planie ogólnym. Na ekranie widzimy umeblowany gabinet, w którego głębi za biurkiem siedzi ubrany w marynarkę i krawat mężczyzna. Reżyser wykonując zbliżenie symuluje ruch najazdu kamery na osobę w głębi pomieszczenia. Kamera tak jakby mija kolejne elementy wyposażenia biura, które wychodzą z kadru, koncentrując się na postaci urzędnika. W zbliżeniu możemy zobaczyć jego spuszczone oczy i skoncentrowaną na pracy twarz. Ujęciu towarzyszą odgłosy pracy urządzeń biurowych oraz, co najbardziej istotne, głos lektora, który – odczytując fragmenty zapisków niemieckiego urzędnika – sugeruje, że to sam Genewein, przedstawiając się z imienia i nazwiska, albo chwając się swoimi osiągnięciami, przemawia do nas z ekranu. Z podobną sytuacją spotykamy się oglądając scenę przedstawiającą przewodniczącego Judenratu. Ujęcie otwierające zostało zrealizowane w planie średnim. Widać na nim kilku mężczyzn ubranych w koszule, marynarki z naszytymi gwiazdami i krawaty, na głowie jednego z nich widnieje czapka policjanta. Kamera imitując ruch najazdu, filmuje w coraz większym zbliżeniu postać jednego z mężczyzn, jednocześnie wykluczając z kadru pozostałe osoby. Zatrzymuje się, gdy na ekranie widzimy twarz starszego człowieka w okularach. Temu ujęciu również towarzyszy głos lektora, który odczytuje fragment zapisków Rumkowskiego, co sprawia wrażenie, jakby to sam przewodniczący Starszeństwa Żydów w łódzkim getcie wypowiadał się do kamery, mówiąc o dzielnicy zamkniętej jako mieście produkcji, w którym nie pracuje się z zegarkiem, dzięki czemu Niemcy liczą się i konferują z jego mieszkańcami. W obu omówionych scenach reżyser generuje tak zwany efekt gadającej głowy, nawiązując tym samym do poetyki klasycznego dokumentu filmowego oraz poetyki charakterystycznej dla telewizji<sup>51</sup>.

Z wykorzystaniem nieco innych środków wyrazu została zrealizowana scena spotkania Rumkowskiego z Himmlerem. W tym przypadku, na początku, w dynamicznym ujęciu, reżyser pokazuje nam całe przezrocze, łącznie z ramką. Ruch kamery ku zdjęciu powoduje, że ramki slajdu znikają poza kadrem. Ekran wypełnia tylko obraz świata przedstawionego, który w planie ogólnym prezentuje zgromadzoną wokół stojącego na placu samochodu grupę ubranych i w mundury, i po cywilnemu ludzi, na tle zabudowań getta. Samochód widzimy od przodu. W środku siedzi dwóch umundurowanych ludzi, których sylwetki przysłania ekran szyby. Towarzyszący temu ujęciu głos lektora odczytującego fragment zachowanej dokumentacji komunikuje nam, że w sobotę 7 czerwca 1941 roku zwiedził getto minister Himmler. Następuje cięcie, po którym oglądamy serię krótkich statycznych ujęć. Pierwsze, zrealizowane w planie średnim, pokazuje sylwetki

<sup>51</sup> Zob. R.C. Alen, *Badania zorientowane na czytelnika a telewizja*, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. R.C. Allen, tłum. E. Stawowczyk, Kielce 1998, s. 112-114.

zgrupowanych na placu mężczyzn. Pomiędzy niemieckimi żołnierzami rozpoznajemy Chaima Rumkowskiego. W samochodzie widzimy twarz siedzącego obok kierowcy Himmlera. W następnych kilku ujęciach pojawiają się sfilmowane w zbliżeniu i pokazywane naprzemiennie postaci Rumkowskiego oraz szefa SS. Ujęciom każdej z postaci towarzyszą głosy lektorów, odczytujących zachowane w dokumentacji wypowiedzi obu przedstawianych na ekranie osób. Patrząc na tę scenę odnosimy wrażenie, że oglądamy sfilmowaną rozmowę pomiędzy przewodniczącym Judenratu a Himmlerem. Zestawiane w montażu naprzemiennym, zrealizowane w zbliżeniu statyczne ujęcia Rumkowskiego i Himmlera, imitują w tym przypadku charakterystyczny dla kina fabularnego zabieg konstruowania scen dialogu, który polega na filmowaniu rozmawiających ze sobą postaci indywidualnie przez zastosowanie wewnętrznych kontrplanów. Lektorzy pełnią w tym kontekście funkcję aktorów głosowych, którzy tworzą ścieżkę dialogową filmu dubbingując Rumkowskiego i Himmlera.

Zastosowane przez reżysera zabiegi przynoszą konkretny efekt. Wielokierunkowe jazdy kamery pozwalają symulować ruch wewnątrz kadru, a w konsekwencji poczucie dynamiki i głębi świata przedstawionego. Oglądając poszczególne ujęcia, którym towarzyszą charakterystyczne dla danej sytuacji odgłosy, odnosi się wrażenie, jakby kamera poruszała się w trójwymiarowej, tętniącej życiem miejskiej przestrzeni. Poszczególne sceny przedstawiają udratyzowane sytuacje historyczne, które są jawnie fikcjonalne. Wydaje się, że sfotografowane samochody jeżdżą i hałasują, maszyny w warsztatach działają wydając przy tym różne dźwięki, sfotografowani anonimowi ludzie pracują wykonując swoje obowiązki. Fotograficzne awatary Geneweina, Bibowa, Rumkowskiego czy Himmlera występują w filmie Jabłońskiego w roli swoich ludzkich pierwowzorów. Na życzenie reżysera przemawiają do kamery, jakby udzielali mu wywiadu, z jego woli rozmawiają ze sobą – to Jabłoński decyduje o tym jak wyglądają oraz co i jak mówią i robią jako przedstawiane w filmie postaci. Tym samym animacja fotografii i pokazywanego na nich historycznego świata przedstawionego, wprowadzając w ruch to, co zazwyczaj nieruchome, oraz udźwiękowiając to, co zazwyczaj nieme, zdradza konstruktywistyczną naturę filmowej narracji oraz ujawnia konwencjonalny charakter świata przedstawionego. Dzieje się tak dlatego, że reżyser zastosował w *Fotoamatorze* środki wyrazu, których używa się w produkcji filmów animowanych.

Z sytuacją podobną do tej scharakteryzowanej powyżej spotykamy się w przypadku strategii, jakiej użyto do przedstawienia w filmie niefilmowych materiałów źródłowych, czyli pisanych i drukowanych dokumentów, na podstawie których reżyser konstruował poszczególne wątki opowieści. Pisane i drukowane dokumenty również zostały wykadrowane w trakcie filmowania. Jednakże w nowym kontekście interpretacyjnym zabieg ten nie służy dostarczeniu widzowi jak najlepszego wglądu w zachowane archiwalia poprzez wyróżnienie i podkreślenie

tego, co w nich najistotniejsze dla przedstawianej historii. Sfilmowane w kolorze dokumenty – poprzez zbliżenia, zaciemnianie i podświetlanie części kadru – zostały poddane zabiegowi fragmentacji. Kamera filmuje drukowane i pisane archiwalia poruszając się w różnych kierunkach. Pokazuje wyrwane z całości poszczególne fragmenty dokumentów fragmenty rozkazów, listów, tabel, rozporządzeń, w postaci różnych zestawień liczb i zdań prezentujących pojedyncze informacje, które autonomizując się wobec własnych – zdefiniowanych przez określone formy: tabele, sprawozdania, listy – tekstowych kontekstów, zmieniają swoją strukturalną tożsamość wewnątrz filmowej narracji. Podobną do kadrowania funkcję pełni w filmie głos lektora, który odczytuje wybrane przez reżysera urywki zachowanej dokumentacji, przez co jawi się jako narzędzie rozdrabniania na pojedyncze fragmenty i pojedyncze informacje tekstowych całości poszczególnych drukowanych i pisanych dokumentów, które przez to również zmieniają swoją strukturalną tożsamość wewnątrz narracji. Poszczególne rozdrobnione w filmie w pionowym montażu fragmenty pisanych i drukowanych dokumentów funkcjonują w obrębie audiowizualnej opowieści na równych prawach z innymi elementami konstrukcyjnymi, czego skutkiem jest pogłębienie efektu rozproszenia narracji.

Kadrowanie i odczytywanie przez lektorów skrawków pisanych i drukowanych dokumentów jawi się również jako strategia ich animacji w procesie ufilmowania. W wyniku tego zabiegu następuje zmiana tożsamości medium języka pojęciowego, z jakim mamy na co dzień do czynienia w postaci linearnego pisma i druku. Rezultatem animacji jest udźwiękowienie i wprowadzenie w ruch statycznych oraz niemych liczb, tekstu, druku i pisma. Powoduje to, że przeistaczają się one w ruchome i udźwiękowane filmowe obrazy, albo nieco inaczej, w wyniku intermedialnego spięcia – wizualizowania i oralizacji pisma i druku oraz zwrotnie upiśmiennienia i oralizacji ruchomego obrazu, zmieniają się w filmowe obrazodźwięko-teksty. Dzięki temu status druku i pisma oraz poszczególnych fragmentów tekstów i zestawień liczb zostaje zrównany w obrębie narracji z tradycyjnie filmowymi i fotograficznymi obrazami. Efekt jest taki, że łączą się one w mniej lub bardziej wewnętrznie spójne bądź heterogeniczne – hybrydyczne narracyjne segmenty, które konstytuują poszczególne, jak już o tym wspomniałem, niepasujące do siebie nawzajem motywy i wątki przedstawianej historii. Tak więc animacja pisanych i drukowanych dokumentów w procesie ich ufilmowania jest jednym z elementów konstytuujących rozproszenie i brak koherencji filmowej narracji w *Fotoamatorze*.

Sposób, w jaki przedstawiono w filmie ocalałego z Zagłady świadka, Arnolda Mostowicza, również odbiega od klasycznej konwencji historycznego filmu dokumentalnego. Dzieje się tak dlatego, że występuje on w filmie w podwójnej roli. W pierwszym przypadku, w otwierających film scenach, zrealizowanych w kolorze, widzimy Mostowicza w archiwum podczas przeglądania półek z dokumentami. Obrazom towarzyszy głos bohatera spoza kadru, informujący widza

o znalezisku, jakim była kolekcja slajdów Geneweina. Potem, w powracających jak refren piosenki barwnych ujęciach, widzimy go w mieszkaniu, w trakcie oglądania wyświetlanych na ekranie przezroczy. W drugim przypadku, w scenach zrealizowanych w tonacji monochromatycznej, patrzymy na Mostowicza filmowanego w konwencji gadającej głowy, opowiadającego przed kamerą o przeżyciach, jakich doświadczył w łódzkim getcie.

W scenach zrealizowanych w kolorze Mostowicz występuje jako postać usytuowana poza przedstawianą w filmie historią getta, która nie dzieli się swoimi przeżyciami z przeszłości, za to z pewnego dystansu krytycznie zastanawia się nad wiarygodnością własnej pamięci oraz wiarygodnością fotograficznych obrazów Geneweina. Reżyser obsadził go w roli auto-refleksyjnego komentatora, który głosem spoza kadru, co wzmacnia efekt usytuowania bohatera poza historią, intuicyjnie zwraca uwagę widzów na kreacyjny charakter pamięci i przekazów źródłowych. W rezultacie sceny, które przedstawiają Mostowicza w archiwum oraz oglądającego slajdy, ujawniają metadyskursywny charakter filmu. Z jednej strony są efektem zabiegu dramaturgicznego, który polega na tym, że to, iż możemy zobaczyć zachowaną w archiwach dokumentację oraz odnalezione slajdy Geneweina ma motywację wewnątrz-filmową, a dzieje się tak dlatego, że oglądamy zachowane materiały źródłowe dzięki temu, że ogląda je w filmie Mostowicz. Z drugiej strony, zrealizowane w kolorze sceny, w których reżyser z uporem i z pewną regularnością pokazuje slajdy przesuwające się w magazynku rzutnika, snop światła, z którego powstają na ekranie obrazy, oraz Mostowicza, który je ogląda, jakby miały ciągle przypominać, że mamy do czynienia tylko z filmem, oraz że film na który patrzymy nie przedstawia nam jakiejś przeszłej „rzeczywistości”, która przeminęła, a jedynie sfilmowane obrazy i ich fragmenty, które nie są niczym więcej, jak tylko poddanymi filmowej obróbce fotograficznymi aktualizacjami wirtualnej „rzeczywistości” historycznej. Jako takie są komentarzami do innych obrazów, te z kolei są komentowane przez inne obrazy, które komentują jeszcze następne itd. Obrazy fotograficzne są tu jedynie tworzywem, Ankersmitowskim pociągnięciem pędzla, którego reżyser użył do skonstruowania mozaikowej postaci filmowej narracji historycznej jaką jest *Fotoamator*.

W scenach zrealizowanych w barwach czarno-białych sytuacja wygląda nieco inaczej. Mostowicz występuje w nich jako postać zanurzona w przedstawianej w filmie historii, jest jej niezbywalną i konstytutywną częścią. Tym razem reżyser, filmując swojego bohatera w charakterystycznej dla tradycyjnego filmowego dokumentu historycznego konwencji gadającej głowy, obsadził go w roli naocznego świadka, który niejako konfrontując się ze zdjęciami Geneweina, wydaje się – z pełnym przekonaniem o zgodności swoich wspomnień z przeszłą „rzeczywistością” – opowiadać o tym, co przeżył w getcie. Mostowicz nie jest już wątpliwym, autorefleksyjnym komentatorem spoza historii. Będąc świadkiem historii, nie zastanawia się nad statusem swojej opowieści jako jednej z wersji zdarzeń.

Przeciwnie, jest tym, który tam i wtedy był, który widział, który ocalał i który wie jak było. Jego wspomnienia, poparte autorytetem naocznego świadka, jawią się w tym układzie odniesienia jako prawdziwa, wiarygodna i autentyczna opowieść o tym, co naprawdę wydarzyło się w łódzkiej dzielnicy zamkniętej. Te sceny, w przeciwieństwie do poprzednich, wydają się z kolei sugerować, że film jest próbą realistycznego przedstawienia przeszłości taką, jaką ona była naprawdę.

Rezultatem zastosowanego przez reżysera rozwiązania konstrukcyjnego jest rozdarcie i rozmycie tożsamości Arnolda Mostowicza pomiędzy dwie niepasujące do siebie role: filmowanego w kolorze, autorefleksyjnego komentatora spoza historii – z jednej strony, oraz filmowanego w tonacji monochromatycznej, uwikłanego i zanurzonego w historię świadka – z drugiej, co wpisuje się w poetykę narracji mozaikowej i zdradza konstruktywistyczny charakter filmowej opowieści Jabłońskiego. W przypadku omówionych wyżej rozwiązań konstrukcyjnych mamy również do czynienia z zestawieniem ze sobą ujęć o charakterze meta-dyskursywnym i metarefleksyjnym z ujęciami roszczącymi sobie pretensje do formalnej przezroczystości, co również generuje efekt strukturalnego i estetycznego niedopasowania, który jest konstytutywną cechą mozaikowej narracji audiowizualnej.

Czarno-białe sceny, które przedstawiają współczesne plenery Łodzi, w montażowym zestawieniu z kolorowymi slajdami Geneweina, przedstawiającymi pejzaż getta, pozwalają reżyserowi zakomunikować, że teraźniejsze miasto można sfilmować w sposób bardzo podobny, choć nie identyczny, do tego, w jaki niemiecki urzędnik sfotografował łódzką dzielnicę zamkniętą kilkadziesiąt lat wcześniej. Przy czym pewne ikoniczne podobieństwo pochodzących z różnych czasoprzestrzeni obrazów fotograficznych i filmowych nie zależy od podobieństwa filmowanej i fotografowanej „rzeczywistości”, a raczej od tego, że Jabłoński, filmując współczesne miasto, naśladował punkty widzenia, sposoby kadrowania i perspektywy, jakie stosował fotografujący getto urzędnik. Oznacza to, że przyczyną częściowego podobieństwa filmowych i fotograficznych obrazów nie jest „taki sam, albo podobny” fotografowany i filmowany świat, a raczej to, w jaki sposób obrazy zostały wykonane. W rezultacie podobieństwo między filmowymi i fotograficznymi obrazami nie wskazuje ani na to, że łódzkie getto ze slajdów Geneweina architektonicznie istnieje do dzisiaj, ani na autentyczność fotografii potwierdzaną przez filmowe zdjęcia. Jedyne na co ono wskazuje, to fakt, że w obu przypadkach mamy do czynienia z obrazami technicznymi, w sensie jaki nadał temu pojęciu Villem Flusser, a więc obrazami nie reprodukującymi a produktywnymi – konstruującymi<sup>52</sup>, które w oparciu o zbieżne reguły ich wytwarzania, projektują podobne wizualne modele pejzaży miasta, będące aktualizacjami wirtualnych „rzeczywistości” skonstruowanych w różnych okresach. Oznacza to, że omawiane obrazy nie odsyłają do jakiejś pozaobrazowej re-

<sup>52</sup> Zob. V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 53-67.

alności, a raczej do siebie nawzajem. Tak więc również w tym przypadku zabieg konstrukcyjny, jaki zastosował Jabłoński, podkreśla konstruktywistyczny charakter filmowej narracji. Reżyser manifestuje, że na ekranie mamy do czynienia nie z reprodukcjami „rzeczywistości”, a uwarunkowanymi kulturowo wizualnymi projekcjami miejskiego pejzażu.

Powyższe zestawienie ze sobą fotograficznych i filmowych obrazów miasta ujawnia również to, że mimo ich wzajemnego podobieństwa, jednocześnie różnią się one od siebie w wyraźny sposób. Jedne i drugie są efektem zastosowania odmiennych technologii. Obrazy Jabłońskiego są wytworem medium filmowego, podczas gdy obrazy Geneweina są wytworem medium fotograficznego. Pierwsze są ruchome, podczas gdy te drugie są statyczne. Fotografie są kolorowe, w przeciwieństwie do ujęć filmowych, które są monochromatyczne. Slajdy pokazują barwne rodzajowe scenki z przeszłości tętniącego życiem miasta – biegające po podwórkach dzieci, spacerujących po ulicach ludzi, tłumy na peronach, robotników pracujących w warsztatach itd., przez co przywodzą na myśl dziewiętnastowieczne malarstwo realistyczne, które koncentrowało się na przedstawianiu zwyczajnych ludzi, ich problemów i trosk w sposób naturalny, bez zbędnych ozdobiaków, przesadnie żywych kolorów oraz promiennego światła. Filmowe ujęcia współczesnej Łodzi Jabłońskiego, prześwieczone bądź niedoświeczone, pokazują często ciemne i szare, puste, bezludne place, podwórka, perony i ulice miasta, które wygląda w tych obrazach jak miasto-widmo, po którym snuje się przypominająca zjawę postać Arnolda Mostowicza. Powyższe sceny przywodzą na myśl popularny w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku nurt kina, określany mianem filmu *noir*, który odznaczał się tym, że przez charakterystyczną grę światła i cieni kreował na ekranie mroczny obraz wielkich metropolii, charakteryzujących się grobową atmosferą oraz klimatem niepokojącej tajemniczości. Także w tym przypadku, mimo zauważalnego podobieństwa między obrazami, mamy do czynienia z ich nieskrywanym estetycznym i strukturalnym niedopasowaniem, co wzmaga efekt rozproszenia i mozaikowości filmowej narracji, a tym samym, również poprzez widoczne intertekstualne odniesienia, zdradza dodatkowo jej konstruktywistyczny charakter.

Sposób, w jaki Jabłoński wykorzystał grę kolorów w procesie realizacji filmu, również wydaje się podkreślać konstruktywistyczną postać audiowizualnej narracji oraz konwencjonalny charakter historycznego świata przedstawionego. Oglądając film odnosi się wrażenie, że reżyser nie posłużył się zabiegiem zmiany koloru jako estetycznym środkiem wyrazu w celu określenia klasycznego porządku czasowego i przestrzennego w obrębie narracji i świata przedstawionego. O ile w tradycyjnym filmowym dokumencie historycznym filmowy czas historyczny jest wyraźnie definiowany poprzez wykorzystanie tonacji monochromatycznej do przedstawiania przeszłości w kontrze do tonacji wielobarwnej, która konotuje czas teraźniejszy, to w *Fotoamatorze* przywołana tu zasada została złama-

na. Sceny przedstawiające współczesne plenery Łodzi oraz współczesne ujęcia pokazujące wspominającego swoje przeżycia Mostowicza zostały zrealizowane w barwach czarno-białych. Sceny, które pokazują obrazy łódzkiego getta z lat czterdziestych oraz fragmenty zachowanych z przeszłości archiwaliów w postaci pisanych i drukowanych dokumentów, zostały zrealizowane w kolorze. Skutek jest taki, że w *Fotoamatorze* filmowy czas teraźniejszy ma barwę czarno-białą, podczas gdy filmowy czas przeszły jest przedstawiany w kolorze, co sugeruje, że nie mamy do czynienia z klasycznym filmowym dokumentem historycznym. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w tym przypadku zabieg odwrócenia estetyki barw konotujących w narracji filmowy czas historyczny, choć w nieco paradoksalny sposób, realizuje powierzona mu funkcję wyraźnego definiowania porządku czasowo-przestrzennego. Jednak zaprezentowana wyżej argumentacja załamuje się pod naporem innych rozwiązań formalnych, jakie zastosował Jabłoński w procesie realizacji filmu. Dzieje się tak dlatego, że niektóre sceny przedstawiające współczesność, na przykład ujęcia pokazujące Mostowicza w archiwum lub oglądającego slajdy Geneweina, zostały zrealizowane w kolorze, podczas gdy niektóre ujęcia przeszłości, np. pokazujące ludzkie twarze na fotografiach z kenkart, zostały wykonane w tonacji monochromatycznej. Efekt tego zabiegu jest taki, że kolor przestaje pełnić w audiowizualnej narracji Jabłońskiego funkcję konotowania filmowego czasu historycznego. Nie organizuje klarownego porządku czasowo-przestrzennego. Filmowy czas przeszły miesza się z filmowym czasem teraźniejszym. Podobnie filmowa przestrzeń przeszłości miesza się z filmową przestrzenią teraźniejszości. Wynikiem tego, że filmowa przeszłość i współczesność jawią się w *Fotoamatorze* jako jednocześnie barwne i monochromatyczne, jest osłabienie ich wyrazistości, co powoduje, że charakteryzują się one spotykaną w filmach grozy wzajemną przechodnością równolegle istniejących różnych porządków czasowo-przestrzennych, co reżyser dodatkowo podkreśla poprzez montaż oparty na przenikaniu, oraz ilustrującą poszczególne ujęcia niepokojącą muzykę Michała Lorenca. To z kolei wywołuje poczucie czasowo-przestrzennego chaosu w obrębie narracji, który odpowiada za dekonstrukcję filmowego czasu historycznego oraz rozchwianie wewnętrznej (ontycznej) integralności historycznego świata przedstawionego. Zastosowany przez reżysera zabieg realizacyjny pozwala myśleć o *Fotoamatorze* jak o nieklasycznym filmowym dokumencie historycznym, który z premedytacją ujawniania swój mozaikowo-konstruktywistyczny charakter<sup>53</sup>.

W związku ze scharakteryzowanym powyżej asymetrycznym sposobem użycia przez Jabłońskiego barw w procesie realizacji filmu nasuwa się wniosek, że reżyserowi nie zależało także na wykorzystaniu gry kolorem do podkreślania realistycznego i autentycznego, bądź konstruktywistycznego i fikcjonalnego charak-

<sup>53</sup> Zob.: P. Witek, *Kolor jako element kulturowej gry w historię...*



teru poszczególnych fragmentów oglądanej na ekranie historii. Mając na uwadze to, że w klasycznym dokumencie filmowym kolor konotuje fikcjonalność oraz kreacyjność poszczególnych scen, natomiast brak koloru oznacza autentyczność i realizm obrazów, musielibyśmy uznać, że wszystko, co w *Fotoamatorze* kolorowe, musi być zafałszowane, skonstruowane i fikcyjne, podczas gdy wszystko, co w filmie czarno-białe, musi być prawdziwe, wiarygodne i realistyczne. Oznaczałoby to na przykład, że filmowana w kolorze postać Mostowicza oglądającego slajdy Geneweina jest fikcyjna, podczas gdy postać tego samego Mostowicza w scenach zrealizowanych w tonacji monochromatycznej, które przedstawiają go jako świadka, jest autentyczna. Jak nietrudno zauważyć, omawiana tu klasyczna zasada użycia koloru w praktyce konstruowania filmowej narracji historycznej została złamana. Strategia zastosowania przez reżysera koloru jako środka wyrazu w procesie kręcenia filmu skutkuje tym, że oglądając *Fotoamatora* odnosi się wrażenie, że przestaje on pełnić funkcje definiujące prawdziwość czy fikcjonalność poszczególnych wielobarwnych i czarno-białych scen, ujęć i obrazów, które mieszając się ze sobą w różnych konfiguracjach, układają się w mozaikową strukturę audiowizualnej narracji historycznej.<sup>54</sup>

W nakreślonym tu kontekście interpretacyjnym trudno również obronić tezę, która głosi, że kolor obrazów, w przeciwieństwie do ich monochromatyczności, związany jest z estetyzacją, co oznacza, że przedstawianie zbrodni ludobójstwa w kolorze jest próbą jej estetyzacji, wbrew antyestetycznemu charakterowi Zagłady, co rzekomo podkreślają obrazy czarno-białe. Jak pamiętamy, według cytowanego w niniejszym tekście Welscha każda forma opisu czy wizualizacji świata przeżywanego jest strategią jego estetyzacji. Oznacza to, że zarówno kolorowe, jak i czarno-białe obrazy są strategiami i narzędziami estetyzacji, a co za tym idzie konstruowania społecznej rzeczywistości, które odwołują się do różnych programów estetycznych. O ile sceny przedstawiające kolorowe slajdy Geneweina nawiązują do estetyki XIX-wiecznego malarstwa realistycznego, to czarno-białe ujęcia przedstawiające Mostowicza jako świadka, wraz z monochromatycznymi obrazami współczesnej Łodzi, nawiązują do estetyki filmu *noir*. W tym przypadku oznacza to, że kolor bądź jego brak nie definiuje estetycznego albo antyestetycznego charakteru poszczególnych ujęć filmowych, a jedynie sygnalizuje ich kulturowe zakorzenienie w różnych programach estetycznych.

Funkcja współczesnych ujęć teraźniejszości zrealizowanych w barwach czarno-białych, które w zestawieniu z kolorowymi obrazami przeszłości miały symbolizować żalobę za utraconym w tragiczny sposób światem, również zostaje podważona wskutek tego, że filmowa przeszłość i teraźniejszość jawią się w *Fotoamatorze* jako jednocześnie wielobarwne i monochromatyczne, co pogłębia efekt wewnętrznego chaosu estetycznego i strukturalnego w obrębie narracji.

<sup>54</sup> Ibidem.

Elementem konstrukcyjnym filmu, który jawnie wskazuje na konstruktywistyczny charakter narracji Jabłońskiego, jest wspomniany już kilka razy brak historycznego odautorskiego komentarza spoza kadru, który skutkuje ukryciem autora filmu. Rezultatem tego zabiegu jest otwarcie filmowej narracji na widza, który podczas aktualizacji obrazu zbiera poszczególne rozsypane na ekranie fragmenty, z jakich składa się film, układając je w procesie interakcji interpretacyjnej w heterogeniczną, ciągle rozpadającą się całość. Ceną, jaką trzeba zapłacić za taki zabieg konstrukcyjny jest śmierć autora w sensie tego pojęcia, jaki nadał mu Roland Barthes<sup>55</sup>.

Reasumując można powiedzieć, że *Fotoamator* został zrealizowany w poetyce audiowizualnego strumienia neotelewizji, która z intermedialności i intertekstualności oraz kontaminacji i synkretyzmu uczyniła naczelną zasadę organizującą i konstrukcyjną medialnego przekazu. Neotelewizyjny strumień charakteryzuje się wzajemnym zachodzeniem na siebie różnej proveniencji wizualnie widowiskowych, rozdrobnionych, w szybkim tempie zmieniających się obrazów, obrazo-tekstów i dźwięko-obrazów, które układają się w tworzącą entropiczną i heterogeniczną całość – mozaikową strukturę multimedialnego przekazu<sup>56</sup>. Oznacza to, że Jabłoński, poprzez zastosowane rozwiązania formalne, których nie ukrywa za opowiadaną w filmie historią, manifestuje, że *Fotoamator* jest wytworem współczesnych medialnych technologii i jako taki powinien być postrzegany.

\* \* \*

W obrazie Dariusza Jabłońskiego mamy do czynienia z pewnym estetycznym, epistemologicznym, medialno-historycznym eksperymentem myślowym. Wydaje się, że reżysera nie tyle interesuje realistyczne przedstawienie tego, co i jak się wydarzyło, bo to w ogromnym stopniu, w różnorakich narracjach zostało zrobione, a raczej to, jak współczesna medialna kultura ekranów, dysponująca przeróżnymi technologiami komunikacyjnymi i informacyjnymi, może oswajać traumatyczne doświadczenia przeszłości, w tym Zgłady. Oznacza to, że przedstawiana w filmie jako realistyczna historia łódzkiego getta, jawi się jako pretekst dla refleksji nad tym, w jaki sposób opowiadać o tragicznej przeszłości we współczesnej, przesyconej obrazami, post-historycznej kulturze. Film Jabłońskiego, w myśl tezy sformułowanej przez Mirosława Przyłipiaka, która głosi, że obrazy w filmie dokumentalnym ilustrują nie tyle jakąś rzeczywistość, co raczej

<sup>55</sup> Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, w: *Teorie literatury w XX wieku*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 355-359; zob. także: M. Foucault, *Kim jest autor*, tłum. M.P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199-219.

<sup>56</sup> Zob. F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 117-135.

porządek myśli, jest więc medialną i historiozoficzną refleksją nad tym, w jaki sposób współczesne interfejsy, technologie widzialności, medialne konwencje, ruchome, statyczne, nieme, udźwiękowane, analogowe, cyfrowe obrazy kształtują nasze relacje przeszłością.

## ZAKOŃCZENIE

Nieklasyczny filmowy dokument historyczny charakteryzuje się wielostopniowym kodowaniem. Oznacza to, że w zależności od układu odniesienia, w obrębie którego zostaje poddany interakcji interpretacyjnej, może jawić się różnorako: 1) jako film, który ukrywa swoje uwikłanie w kulturę, przez co sugeruje, że przedstawia fragment przeszłości w jednoznaczny, neutralny, realistyczny i zobiektywizowany sposób; 2) jako film, który ujawnia swoje usytuowanie w systemie kulturowych – intermedialnych i intertekstualnych – współrzędnych, przez co nie tylko zdradza, ale programowo manifestuje swój wieloznaczny i konstruktywistyczny charakter, a co za tym idzie, konwencjonalny i fikcyjny wymiar historycznego świata przedstawionego. W przypadku dokumentu Dariusza Jabłońskiego mamy do czynienia ze scharakteryzowaną powyżej sytuacją. *Fotoamator* został zrealizowany w taki sposób, że w zależności od kontekstu interpretacyjnego, pozwala się konceptualizować zarówno w kategoriach klasycznego, jak i nieklasycznego filmowego dokumentu historycznego.